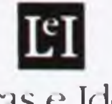


Manual de retórica española

Antonio Azaustre
Juan Casas

Ariel

El presente *Manual de retórica española* concilia el rigor indispensable en el análisis de los conceptos con la sencillez requerida para una fluida asimilación, y, en particular, ilustra todas las nociones examinadas con textos españoles de la Edad Media y del Siglo de Oro. En la bibliografía hoy accesible, el énfasis ha solido ponerse en la *elocutio*, es decir, en los tropos y en las figuras, y a ese terreno se ha limitado usualmente la reducida aportación de textos españoles. El *Manual* de los profesores Azaustre y Casas presenta con igual y aun mayor detalle, por menos atendidos, los géneros retóricos (las *quaestiones*) y las fases elaborativas del discurso (en especial, *inventio* y *dispositio*), y los ejemplifica punto por punto con todas las grandes obras de la literatura española, desde el *Cantar del Cid*, el *Libro de buen amor* y *El conde Lucanor* hasta *La Celestina*, el *Lazarillo* o el *Quijote*, mostrando el entramado retórico que tanto apreciaban los lectores de otras épocas y en nuestros días a menudo pasa inadvertido. Completan el volumen diversos cuadros sinópticos, una bibliografía básica e índices de términos técnicos y ejemplos citados.



Letras e Ideas

ANTONIO AZAUSTRE y JUAN CASAS

MANUAL DE RETÓRICA ESPAÑOLA



EDITORIAL ARIEL, S. A.
BARCELONA

MANUAL DE RETÓRICA ESPAÑOLA





Colección dirigida por
FRANCISCO RICO

1.ª edición: febrero 1997
1.ª reimpresión: septiembre 2001

Provença, 260 - 08008 Barcelona

ISBN: 84-344-8391-2

Depósito legal: B. 40.702 - 2001

Impreso en España

PRÓLOGO

> Una es la Poética y uno el Arte de componer bien en verso, común y general para todas las naciones y para todos los tiempos, así como es una la Oratoria [...]. De aquí es que sería empeño irregular y extravagante querer buscar en cada nación una oratoria y una poética distinta. Bien es verdad que en ciertas circunstancias accidentales puede hallarse y se halla, en efecto, alguna diferencia...
>
> IGNACIO DE LUZÁN, *Poética*

El presente *Manual de retórica española* pretende conciliar el rigor indispensable en el análisis de conceptos oratorios con la sencillez requerida para su fluida asimilación. Todas las nociones examinadas y definidas han sido ilustradas con textos españoles de la Edad Media y el Siglo de Oro, períodos de especial riqueza en la praxis retórica. Es ésta la causa principal de que en el título de nuestro manual hablemos de una *retórica española*, aunque, en sentido estricto, ello tampoco resulta improcedente por otros motivos: la retórica, como la gramática, está condicionada por el idioma, y, como la poesía, por la tradición cultural y literaria. En otras palabras, las «circunstancias accidentales» a las que se refería Luzán justifican la existencia de *retóricas* dentro de la *Retórica*.

La abundante ejemplificación hispana constituye, pues, la armazón de este trabajo. Es cierto que ya contamos con diversas aportaciones apreciables en este campo; sin embargo, suelen centrarse en la *elocutio*, no tanto en los restantes formantes de la retórica. Paralelamente, los más completos manuales sobre el arte oratorio apenas acompañan la teoría con pasajes extraídos de textos españoles. Nuestro libro nace con la intención de cubrir esta laguna.

Las obras escogidas para ilustrar las nociones analizadas son de carácter literario. Por esta razón, este trabajo debe ser entendido de modo primordial como un *manual de retórica literaria*, aunque no ex-

clusivamente: ciertos principios fundamentales de oratoria sólo tienen sentido en el ámbito legal, forense o epidíctico en que surgieron, de manera que, si bien se detecta su incidencia en literatura, en ocasiones ello es debido a la concepción retórica (judicial, deliberativa o demostrativa) de ciertos escritos, más que a su propia naturaleza poética.

Como advertirá quien consulte aquellas páginas, los apartados referentes a la *elocutio* se encontraban ya, salvo ligeras modificaciones, en nuestra *Introducción al análisis retórico: tropos, figuras y sintaxis del estilo*, germen de este manual, ahora ampliado a las otras esferas de la retórica. La estructura del libro está determinada por las dimensiones oratorias, de acuerdo con la visión tradicional. Tras un capítulo introductorio al arte de la elocuencia, el estudio del asunto del discurso precede a la exposición detenida de sus cinco fases elaborativas (*inventio, dispositio, elocutio, memoria* y *actio*). Diversos cuadros sinópticos, una bibliografía básica y un índice de términos técnicos completan el volumen.

No querríamos concluir este prólogo sin expresar nuestro agradecimiento a las personas cuya ayuda ha hecho posible este trabajo: nuestros compañeros de Departamento, en especial Alfonso Rey y Ángel Abuín, quienes, a raíz de la lectura de un borrador, nos brindaron útiles sugerencias y precisiones; Luis Lorenzo Rivas, que puso a nuestra disposición su pericia informática; y Francisco Rico, director de la colección «Letras e ideas» y promotor del proyecto.

Santiago de Compostela, diciembre de 1996

INTRODUCCIÓN

La retórica, de acuerdo con los tratadistas clásicos, es el *ars bene dicendi*, la técnica de expresarse de manera adecuada para lograr la persuasión del destinatario. En el sistema de las artes liberales, junto con gramática y dialéctica, formará parte del *trivium*.[1] Es, de este modo, la retórica una técnica verbal, originariamente ligada a la oralidad y al discurso no literario, que pronto acogería la escritura y la poesía en su seno.

Como disciplina susceptible de aprendizaje, la retórica tiene un origen por completo ajeno a la literatura. En el siglo V a.C., en Siracusa, los tiranos Gelón e Hierón realizaron expropiaciones de tierras, que más tarde, con el advenimiento de la democracia, serían anuladas; esta situación provocó numerosos pleitos por derechos de propiedad, en los que se advirtió el valor de la elocuencia para defender causas judiciales. Simultáneamente, desde una perspectiva política, la propia democracia cimenta la importancia de la persuasión verbal. Además del discurso judicial y político, el elogio funerario, en el que se trata de demostrar convincentemente las virtudes del difunto, también entraría en el radio de acción de la nueva disciplina. En este contexto comienza a desarrollarse la enseñanza de la retórica. Desde aquí, su irrupción en el ámbito de la reflexión sobre la literatura fue sencilla.[2]

La retórica, desde sus orígenes, se halla estrechamente vinculada a otras disciplinas del dominio de las letras: la gramática y la poética.

1. *Vid.* H.-I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, París, Du Seuil, 1955[3] (trad. de J. R. Mayo, *Historia de la educación en la Antigüedad*, Buenos Aires, Eudeba, 1976[3]).

2. De entre la abundante bibliografía sobre este punto, puede verse E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, Francke, 1948 (trad. de M. Frenk y A. Alatorre, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1955, pp. 97-106); R. Barthes, «L'ancienne rhétorique», *Communications*, 16 (1970), pp. 172-229 (trad. de B. Dorriots, *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*, Barcelona, Eds. Buenos Aires, 1982); A. Plebe, *Breve storia della retorica antica*, Bari, Laterza, 1990[2]; y J. A. Hernández Guerrero y M.ª del C. García Tejera, *Historia breve de la retórica*, Madrid, Síntesis, 1994.

Los campos de estudio de retórica y gramática, dentro del *trivium*, compartían un importante capítulo: las figuras y los tropos. La *grammatica*, el *ars recte loquendi*, fijaba los modelos de lengua correctos a partir de la poesía. Además, junto a la teorización sobre el lenguaje, era competencia de la gramática la *enarratio poetarum*, es decir, el comentario de textos literarios. Los *auctores* empleaban a menudo palabras y expresiones ajenas al habla ordinaria, las figuras y los tropos, por lo cual el gramático debía conocer estos usos a la perfección.

Por otra parte, la retórica también se encuentra relacionada con la poética. En palabras de Barthes, el *ars rhetorica* se ocupa de la «palabra simulada», esto es, lo verbal como instrumento de persuasión, mientras que el arte poética se ciñe a la «palabra ficticia», entendida aquí la ficción como componente esencial de la literatura.[3] En principio, por consiguiente, retórica y poética son marcos de estudio independientes; sin embargo, cuando la primera reduzca su ámbito y se acomode a la creación literaria —proceso ya iniciado en la Antigüedad clásica—, ambas disciplinas tenderán a confluir.

Desde una perspectiva teórica, la estrecha relación de retórica, gramática y poética se comprobará con especial nitidez en las *artes poetriae* medievales, preceptivas para la creación poética que conjugan nociones procedentes de aquellos tres dominios (*vid. infra*).

El análisis retórico de textos literarios tiene un alcance y unos límites que no siempre han sido calibrados en su justa medida. De entrada, es éste un método utilísimo pero incompleto a la hora de dar cuenta de todos y cada uno de los entresijos de la creación literaria, incluso en el estudio de la obra de autores cuya formación retórica incide en su modo de escribir. Sin embargo, no es menos cierto que la lectura desde una óptica retórica de textos cuyos artífices ignoran o pretenden ignorar esta disciplina puede proporcionar interesantes resultados al estudioso.

Sabido es que la retórica ocupa un lugar preeminente en el sistema educativo antiguo y medieval, y que su importancia entre las disciplinas humanísticas fue crucial hasta el advenimiento del Romanticismo. El método de aprendizaje de la disciplina, desde la Antigüedad, implica tres procesos complementarios: el estudio de los preceptos, la imitación de modelos y la praxis personal (*Rhetorica ad Herennium*, I, 2, 3). Así, la formación literaria de Juan Ruiz, Quevedo o Jovellanos estuvo fundada en gran medida en la retórica, hecho que inevitablemente se trasluce en sus escritos; de este modo, el conocimiento de estas pautas compositivas es una ayuda inestimable para la descripción y explicación de un estilo. Ahora bien, esto no debe inducir a pensar

3. R. Barthes, *La antigua...*, pp. 16-17.

que la obra de estos y otros autores deriva de la mera aplicación de principios retóricos; la creación literaria es un fenómeno en extremo complejo, cuyas dimensiones no pueden ser agotadas por ninguna teoría de la palabra.

La retórica, durante siglos, incide en la concepción literaria, pero, por sí sola, no puede dar cuenta del entramado artístico de una pieza de creación. ¿Dónde se debe establecer, entonces, la frontera entre ambas orientaciones, indiscutibles y opuestas?; en otras palabras, y simplificando el problema, ¿qué elementos de una obra literaria proceden de la retórica y cuáles son producto del genio autorial? Desde un punto de vista teórico, es ésta una pregunta sin respuesta, pues sólo el estudio particular de autores y obras concretas en su contexto histórico-literario planteará interrogantes específicos con posibles soluciones.

Desde otra perspectiva, es ingenuo pensar que la retórica sea un método estéril en su aplicación al estudio de la literatura contemporánea. Cuando los románticos, en sus afanes de ruptura, dirigieron su ira contra la tiranía multisecular de la retórica, sus esfuerzos estaban abocados al fracaso; la renovación estilística provocó básicamente una diferente selección de procedimientos artísticos con respecto a la tradición anterior, pero estas técnicas estaban en su mayor parte inventariadas desde hacía siglos. Un hablante de una lengua como el español no necesita saber qué es un *complemento directo* para emplearlo a diario; del mismo modo, muchos poetas que desconocen el concepto de *epanadiplosis* lo aplican, no obstante, en sus versos. Así pues, la retórica sigue teniendo utilidad en el análisis de textos contemporáneos; otra cosa es que la crítica se muestre, en general, reacia a aplicar este método a la literatura reciente.[4]

Es éste el momento de reiterar que el haber ceñido la ejemplificación a textos medievales y del Siglo de Oro no procede de un prejuicio que limite la aplicación del método de análisis retórico. Ello se debe, antes bien, a un criterio histórico que ha seleccionado etapas de gran vigencia de la retórica en la formación y estima de los literatos.

La retórica se organiza como un complejo sistema de reglas y recursos que actúan en distintos niveles en la construcción de un texto. Todos ellos guardan una estrecha conexión entre sí, y todos repercuten en dos ámbitos generales que deben abordarse en primera instancia.

4. Una selección de procedimientos retóricos usuales ilustrados con versos españoles e hispanoamericanos contemporáneos se puede ver en E. Torre y M. A. Vázquez, *Fundamentos de poética española*, Sevilla, Alfar, 1986.

De entrada, el sistema de la retórica intenta satisfacer las necesidades de los distintos géneros oratorios: el asunto nuclear del discurso es, por tanto, el primer imperativo que condiciona al orador. Además, la retórica diferencia los diversos estratos que integran una pieza o discurso dentro de cada modalidad oratoria.

En consonancia con ello, la estructura básica de este manual se fundamenta en estos dos dominios: el asunto del discurso y sus dimensiones o fases elaborativas.

1. EL ASUNTO DEL DISCURSO

Es bien conocida la división de la retórica en las distintas fases de elaboración de un discurso (*inventio, dispositio, elocutio, memoria* y *actio*), procesos que deben ser combinados para la consecución del mensaje oratorio (*vid. infra* 2).

Sin embargo, antes de comenzar a construir el discurso en sí mismo, el orador se aplica a analizar el asunto que aborda desde diversas vertientes. En una perspectiva retórica, ello constituye una previa e indispensable preparación que le ayuda a conocer aquello con lo que va a enfrentarse; a desentrañar, en suma, todas las particularidades y matices que encierra un concepto tan amplio como el tema que tratará. En el sistema de la retórica, conocer todas las posibilidades de desarrollo del asunto del discurso resulta, pues, imprescindible para enfocar adecuadamente sus distintas fases elaborativas.

El asunto del discurso o *materia artis* —lo que hoy llamaríamos *tema*— es una noción muy amplia, que puede analizarse desde distintos ángulos, según se centre la atención en unos u otros de sus elementos constituyentes.

Primeramente, el asunto del discurso puede contemplarse desde una perspectiva externa, atendiendo a su destinatario y a las circunstancias derivadas de este hecho. Es aquí donde encuentra lugar la conocida clasificación aristotélica de los *géneros retóricos* (judicial, deliberativo y demostrativo).

Además, el asunto oratorio puede ser encarado desde un punto de vista inmanente. A este respecto, el predominio que históricamente han tenido lo judicial y político como campo de actuación de la retórica ha supuesto que, en innumerables ocasiones, el núcleo del discurso retórico cristalizase en un enfrentamiento entre dos partes opuestas en su enfoque y tratamiento. El asunto o tema se convertía entonces en una controversia o *quaestio*. La retórica, fiel a su actitud general en el análisis de los discursos, sistematizaba y clasificaba es-

tas *quaestiones* atendiendo a diferentes criterios: su grado de complejidad, su grado de concreción y el elemento nuclear de la discusión (o *status*).

En consecuencia, los apartados siguientes analizarán el asunto del discurso desde estos dos ángulos: en primer lugar nos ocuparemos del estudio de los géneros retóricos, para concluir con las *quaestiones*.

1.1. **Los géneros retóricos**

En sentido retórico estricto, los géneros retóricos antiguos (judicial, deliberativo y demostrativo) son tipos de discurso definidos en buena medida por su destinatario; de este hecho derivan los demás elementos caracterizadores. Lo difundido de esta clasificación ha provocado que, en la práctica, los géneros retóricos se hayan convertido en sinónimos de tipos o clases de discurso retórico, y así los consideramos en nuestros esquemas finales (*vid. infra*).

Género judicial (genus iudiciale). El género judicial está encarnado básicamente por los discursos pronunciados ante un juez; el objetivo del orador es acusar o defender, en torno a la alternativa *justicia vs. injusticia*; el asunto que origina la causa pertenece al pasado. Se trata, pues, de enjuiciar lo justo o injusto de una acción con respecto a la ley; ello implica que tales discursos puedan orientarse en dos direcciones, en ningún modo excluyentes: por un lado, hacia la comprobación del hecho; por otro, hacia la interpretación de la ley en su aplicación a dicha acción. Ambas posibilidades fueron sistematizadas por la retórica, que distinguió, respectivamente, entre *genus rationale* (o valorativo) y *genus legale*.[5]

Género deliberativo o forense (genus deliberativum). Se manifiesta fundamentalmente en los discursos pronunciados en una asamblea o foro; el orador pretende aconsejar o disuadir, apoyado en la dicotomía *útil vs. perjudicial*; el núcleo de la causa es un hecho que se verificará en el futuro.

Género demostrativo o epidíctico (genus demonstrativum). Se concreta habitualmente en los discursos sobre una persona o cosa a la que se trata de alabar o denostar ante un público determinado. Frente a los anteriores, el género demostrativo presenta la particularidad de que no es preciso tomar una decisión sobre el asunto del discurso, lo que le confiere un carácter menos práctico y dialéctico: no se centra

5. Resulta evidente que dichos subtipos actúan conjuntamente en la práctica de un proceso judicial. Defensa y acusación pueden, en un momento determinado, orientar el proceso hacia una u otra vía de desarrollo, según sus intereses.

ya en la discusión sobre un pleito judicial o un asunto político; por contra, cobra más protagonismo el propio discurso como objeto de valor artístico. Se percibe aquí el nexo de unión entre retórica y literatura a través de este tipo de discursos, vínculo que se extendió a los otros dos géneros cuando las circunstancias políticas los redujeron a ejercicios escolares cuya finalidad era la exhibición de una técnica, no su utilidad práctica.

Durante la Edad Media, a los *genera* clásicos se añadirán las *artes*: *ars praedicandi*, *ars dictandi* y *ars poetriae*.[6] La novedad principal de tales incorporaciones radica en que, salvo en el primer caso, estas nuevas modalidades no son orales, sino que implican la escritura. Además, el *ars poetriae* subraya la entrada explícita de la literatura en el terreno de la reflexión retórica.

Ars praedicandi. Es la técnica de elaborar sermones. Los tratados sobre esta disciplina están constituidos por consejos de tipo práctico dirigidos al orador cristiano, que, como adoctrinador, debe construir sermones elocuentes y atractivos para los fieles.

Ars dictandi (o ars dictaminis). Es el arte de escribir cartas. Esta modalidad está integrada por repertorios de fórmulas fijas, que, dependiente su selección de la materia tratada y el destinatario, permiten configurar mecánicamente los escritos.

Ars poetriae. Las *artes poetriae* son tratados teóricos que conjugan preceptos gramaticales, métricos y retóricos cuya aplicación permitirá al lector sutil convertirse en un buen poeta. Retórica, gramática y poética confluyen de manera expresa, por tanto, en esta modalidad.

1.2. Las *quaestiones*

Como se ha señalado, el asunto del discurso en sí mismo, la *quaestio* o controversia, también puede clasificarse internamente según otros tres criterios: su grado de complejidad, su grado de concreción y el elemento esencial de la disputa (*status*). Desde esta perspectiva, y tomando como base un pleito judicial —el más común y, por tanto, modelo de ejemplificación en los tratados clásicos de retórica—, es posible determinar una variada tipología de *quaestiones*.

A la hora de buscar ejemplos literarios de las distintas clases de *quaestio*, se plantea en toda su dimensión la distancia existente entre

6. *Vid.* J. J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages*, Berkeley, University of California Press, 1974 (trad. de G. Hirata, *La retórica en la Edad Media*, México, FCE, 1986); y *Medieval Rhetoric: A Selected Bibliography*, Toronto, University, 1977.

el ámbito del discurso judicial o forense —originario territorio de esta *ars*— y el dominio de la obra literaria: ésta no exige, al menos como característica imprescindible, un planteamiento dialéctico ni una finalidad práctica orientada a persuadir de una tesis, condicionantes ambos que se hallan en el origen de *genera* y *quaestiones*.

Con todo, tampoco resulta tarea imposible hallar tales ilustraciones. Para ello, nuestra mirada deberá dirigirse, preferentemente, bien al terreno de la literatura didáctica —donde se encuentra tanto una dialéctica general entre el bien y el mal, como una intención de persuadir de una conducta—, bien a aquellos lugares donde la obra de ficción reproduzca contextos y situaciones de índole judicial o forense. En este sentido, piezas como el *Conde Lucanor* o, en el *Quijote*, el episodio de la Ínsula de Barataria son fértiles puntos de referencia y ejemplificación.

1.2.1. *Quaestiones* según su grado de complejidad

De acuerdo con su mayor o menor complejidad, se distinguen tres tipos de *quaestio*: *simplex*, *coniuncta* y *comparativa*.

a) *Quaestio simplex*. En la *quaestio simplex* (cuestión simple), la controversia gira sobre un solo asunto o tema; por ejemplo, *¿Cometió el crimen?* Veamos un ejemplo extraído del *Conde Lucanor*:

> —Patronio, un homne vino a mí por guarecerse conmigo, e commoquier que yo sé que él es buen homne en sí, pero algunos dízenme que ha fecho algunas cosas desaguisadas. E por el buen entendimiento que vós habedes, ruégovos que me consejedes lo que vos parece que faga en esto (Don Juan Manuel, *Conde Lucanor*).

En este caso, el conde se limita a exponer a Patronio sus dudas acerca de la inocencia o culpabilidad del «buen hombre» víctima de la maledicencia. Se trata, por tanto, de una cuestión simple.

b) *Quaestio coniuncta*. Frente a la primera modalidad, la *quaestio coniuncta* (cuestión compuesta) está constituida por más de un asunto (*¿Cometió robo u homicidio?*). El *Conde Lucanor* nos proporciona una nueva ilustración del concepto:

> —Patronio, un mio criado me dixo quel' traían cassamiento con una mujer muy rica e aún que es más honrada que él, e que es el casamiento muy bueno para él, sinon por un embargo que y ha. E el embargo es éste: díxome quel' dixeran que aquella mujer que era la más fuerte e más

> brava cosa del mundo. E agora ruégovos que me consejedes si le mandaré que case con aquella mujer, pues sabe de cuál manera es, o sil' mandaré que lo non faga (Don Juan Manuel, *Conde Lucanor*).

Estamos ahora ante una cuestión compuesta porque Patronio, como juez, deberá sopesar la conveniencia de que un hombre se case con una mujer más noble y rica, combinado el primer conflicto con el añadido de tener ésta un carácter endiablado.

c) *Quaestio comparativa.* Por último, la *quaestio comparativa* (cuestión comparativa) se centra en el cotejo y valoración de varios supuestos (*¿Quién debe recibir una herencia entre los posibles legatarios?*). Otro pasaje del *Conde Lucanor* permitirá ejemplificar esta tercera manifestación:

> —Patronio, dos hermanos que yo he son casados entramos e viven cada uno d'ellos muy desvariadamente el uno del otro. Ca el uno ama tanto aquella dueña con qui es casado, que abés podemos guisar con él que se parta un día del lugar onde ella es, e non faz cosa del mundo sinon lo que ella quiere e si ante non gelo pregunta. E el otro, en ninguna guisa non podemos con él que un día la quiera veer de los ojos nin entrar en casa do ella sea. E porque yo he gran pesar desto, ruégovos que me digades alguna manera por que podamos y poner consejo (Don Juan Manuel, *Conde Lucanor*).

En esta ocasión, Patronio deberá comparar la actitud de los dos maridos —uno excesivamente complaciente, otro demasiado arisco— para dirimir si alguno de estos comportamientos es recomendable.

1.2.2. *QUAESTIONES* SEGÚN SU GRADO DE CONCRECIÓN

En este punto nos encontramos ante la conocida dicotomía establecida entre la *quaestio infinita* y la *quaestio finita*.

Una *cuestión infinita* es aquella disputa o controversia centrada en un asunto de carácter general, teórico o abstracto. Se trata de una confrontación dialéctica entre ideas, actitudes o comportamientos que no se focalizan en circunstancias, hechos o individuos concretos. Así, una cuestión infinita, que suscitaría argumentos y razones en una y otra dirección, sería la pregunta *¿Es necesaria la guerra?*

Por el contrario, en la *cuestión finita* la disputa es de carácter concreto e individual; en términos retóricos, es una causa que conlleva hechos y circunstancias particulares, y protagonistas con nombre propio. Estos condicionantes otorgan al asunto una dimensión distinta frente a su planteamiento infinito, tal y como puede verse si la ante-

rior cuestión general sobre la guerra se torna finita y se concreta en una guerra determinada (*¿Fue necesaria la guerra civil española?*).

Esta diferencia entre el enfoque de un asunto planteado bien como cuestión finita, bien como infinita, tiene una importancia capital en retórica. Buena prueba de ello es el hecho de que, en una controversia judicial o forense, cada una de las partes en conflicto podía utilizar una misma cuestión infinita en su propio interés, al trasladar su consideración teórica a las circunstancias concretas de su causa. Por ello, resultaba frecuente que, al final de la argumentación probatoria, cada parte reforzase sus argumentos particulares con estos razonamientos generales. Así, ante un conflicto universal del tipo *¿Es lícito matar a un hombre?*, la reflexión teórica encontrará argumentos en una dirección negativa (nadie puede privar de la vida a un semejante, la vida no es patrimonio de nadie...), pero también otros que pueden apuntar hacia una justificación (la guerra, el interés de la colectividad, la defensa de la propia vida...). En un pleito sobre asesinato, defensa y acusación podrán reforzar sus argumentaciones probatorias con aquellas razones, seleccionando, claro está, las que se adaptan al carácter concreto de ese pleito y al interés de su causa.

Veamos una ilustración literaria. En el *exemplo* XXII del *Conde Lucanor*, la cuestión finita está representada por el caso personal del noble, mientras que el apólogo de Patronio sobre la vida de las hormigas, sus argumentos y los *viessos* finales, al tiempo que defienden una tesis, desarrollan la correspondiente cuestión infinita:

DE LO QUE FAZEN LAS FORMIGAS PARA SE MANTENER

Otra vez fablava el conde Lucanor con Patronio, su consejero, en esta manera:

[Cuestión finita:] —Patronio, loado a Dios, yo só assaz rico e algunos conséjanme que, pues lo puedo fazer, que non tome otro cuidado sinon tomar plazer e comer e beber e folgar, que assaz he para mi vida e aún qué dexe a mios fijos bien heredados. E por el buen entendimiento que vós habedes, ruégovos que me consejedes lo que vos parece que debo fazer.

[Cuestión infinita:] —Señor conde Lucanor —dixo Patronio—, commo quier que el folgar e tomar plazer es bueno, para que vós fagades en esto lo que es más aprovechoso, plazerme ía que sopiéssedes lo que faze la formiga para mantenimiento de su vida.

E el conde le preguntó cómmo era aquello e Patronio le dixo:

—Señor conde Lucanor, ya vós veedes cuánto pequeña cosa es la formiga, e, según razón, non debía haber muy gran apercibimiento, pero fallaredes que cada año, al tiempo que los homnes cogen el pan, salen ellas de sus formigueros e van a las eras e traen cuanto pan pueden para su mantenimiento e métenlo en sus casas. [...] E aún fallaredes que, ma-

guer que tengan cuanto pan les complía, que cada que buen tiempo faze, non fazen nin dexan de acarrear cualesquier herbizuelas que fallan. E esto fazen recelando que les non cumplirá aquello que tienen; e mientre han tiempo, non quieren estar de balde nin perder el tiempo que Dios les da, pues se pueden aprovechar d'él.

E vós, señor conde, pues la formiga, que es tan mesquina cosa, ha tal entendimiento e faze tanto por se mantener, bien debedes cuidar que non es buena razón para ningún homne —e mayormente para los que han de mantener gran estado e gobernar a muchos— en querer siempre comer de lo ganado; ca cierto sed que, por gran haber que sea, onde sacan cada día e non ponen y nada, que non puede durar mucho, e demás parece muy gran amortiguamiento e gran mengua de coraçón [...].

E porque don Joán se pagó d'este exiemplo, fízolo poner en este libro e fizo estos viessos que dizen assí:

Non comas siempre lo que has ganado;
vive tal vida que mueras honrado

(Don Juan Manuel, *Conde Lucanor*)

1.2.3. *QUAESTIONES* SEGÚN EL TIPO DE CONFLICTO: LOS *STATUS*

La clasificación de una *quaestio* según el punto que centra la discusión da lugar a la tipología retórica de los *status*. En una disputa dialéctica, dos partes enfrentan sus diferentes posturas con respecto a un asunto. El punto capital sobre el que gravita la controversia, aquello que en esencia constituye la disputa, es lo que retóricamente se denomina *status*, que se podría hacer equivaler al propio término *disputa* o a su sinónimo *conflicto*.[7]

Desde el punto de vista retórico, este concepto resulta especialmente aplicable al terreno judicial, puesto que es en este género donde más propiamente se encarna el conflicto entre dos partes que disputan sobre un asunto, esto es, que pleitean. Sin embargo, el *status* es también aplicable a los otros dos grandes géneros de discurso retórico, el deliberativo y el demostrativo, puesto que ambos —en especial el primero— poseen un claro componente dialéctico.

La tipología retórica de los *status* se desarrolla tomando como base el caso judicial. Puede sistematizarse en cuatro posibilidades generales (*status coniecturae*, *status finitionis*, *status qualitatis* y *status translationis*), que, a su vez, se sintetizan en la pregunta que el juez se ha-

7. El término *status* procede de la acepción latina «posición del luchador», que describe gráficamente sus características retóricas. A esa tensión hace referencia G. Mayáns, *Retórica* (ed. de A. Mestre, Valencia, Ayuntamiento de Oliva - Diputación, 1984, p. 75) como «el balanceo de las razones i passiones opuestas».

ría tras escuchar las posturas de las partes sobre el asunto en disputa. Aunque cada género oratorio posee condicionantes específicos, no resulta complicado hallar su denominador común en el estudio de los *status*.

a) CONFLICTO DE CONJETURA (*STATUS CONIECTURAE*). Las dos partes en litigio no se ponen de acuerdo sobre la existencia o autoría del hecho, que es afirmado por la acusación y negado por el acusado o su defensa. El meollo de la cuestión —esto es, el *status*— radica en averiguar si se cometió o no el hecho, y ésa es la pregunta que se hace el juez como concreción de la esencia del proceso (*An fecerit*). Ante la discrepancia existente, tal averiguación debe llevarse a cabo mediante suposiciones o conjeturas.

Así, el *Sendebar* plantea en su origen un conflicto de este tipo en el género judicial: la madrastra acusa al príncipe de haber intentado forzarla, mientras que los validos defienden al hijo del rey apoyándose en argumentos misóginos, dado que no hay testigos; el monarca deberá decidir la culpabilidad o inocencia del joven. De manera semejante, *La vida es sueño* gira en torno a un conflicto de conjetura: ¿el comportamiento de Segismundo está dictado por las estrellas o, por el contrario, éste posee libre albedrío? En este caso, dado que los hechos aún no han culminado y la resolución del conflicto se verificará en el futuro, estamos situados en el género deliberativo.

b) CONFLICTO DE DELIMITACIÓN DEL HECHO (*STATUS FINITIONIS*). En este caso se admite la autoría, pero las dos partes no se ponen de acuerdo sobre la denominación legal del hecho; así, el acusado reconoce que ha cometido una acción, pero niega que sea aquella de la que se le acusa: *Me lo lleve, pero no lo robé*. La pregunta básica que hace entonces el juez es *Qué fue lo que realmente hizo* (*Quid fecerit*). En este punto se necesita definir con exactitud el hecho para delimitar si se corresponde o no con la ilegalidad imputada. La precisión y habilidad en el uso del lenguaje —especialmente en lo referente a sus sinónimos y sus matices diferenciales— resultan fundamentales a la hora de encuadrar el hecho dentro de la terminología que la ley adjudica a los diferentes delitos.

Lo que, en último término, está planteando el *status finitionis* es el eterno conflicto —la cuestión infinita, para decirlo retóricamente— de la imposibilidad del lenguaje para aprehender en el estrecho marco de las palabras el inmenso abanico de acciones que ofrece la realidad.[8]

El *exemplo* V del *Conde Lucanor* es una buena muestra del *status*

8. La importancia del correcto y preciso uso del lenguaje en la definición del hecho explica que Mayáns, *Retórica*, pp. 80-82, se extienda aquí en detalladas consideraciones sobre el uso y valor de las clases de palabras.

finitionis en el género demostrativo. El raposo, en su elogio del cuervo, concede que su color negro es generalmente considerado feo; pero, en realidad, el negro de las plumas, los ojos, el pico y las uñas del cuervo es hermoso. Y, si Dios así lo dispuso, sin duda decidió, en consonancia, conferir al cuervo un bello canto.

En el *Quijote* (II, 45), el caso de la mujer «forzada» por el ganadero constituye un conflicto de delimitación del hecho, que debe precisarse legalmente como violación o «ayuntamiento voluntario». El ganadero acusado, que admite la acción, la justifica en un sentido próximo al concepto oratorio denominado *relatio*: fue culpa de la víctima o, al menos, con su consentimiento. En este caso, nuevamente estamos dentro del género judicial.

c) CONFLICTO DE ADECUACIÓN A LA NORMA (*STATUS QUALITATIS*). También se admite aquí la autoría del hecho, pero se discrepa sobre si éste se ajusta o no a la norma o a derecho (*An recte/iure fecerit*, se pregunta el juez). La argumentación de que la acción se cometió conforme al derecho o norma establecida deriva a menudo en una defensa de las cualidades de su autor, con lo que se produce un cruce entre el discurso puramente judicial y el epidíctico. Lo contrario sucede desde el ángulo de la acusación, produciéndose la misma intersección.

Veamos un par de ejemplos literarios. En el *Conde Lucanor* (*exemplo* XIII), el noble presenta a su consejero el siguiente conflicto: algunos individuos actúan en contra de los intereses de Lucanor, pero se justifican aduciendo que lo hacen muy a su pesar, obligados por las circunstancias. Esta noción argumentativa se denomina *remotio*.[9] Patronio, en su fallo, considera que la excusa atenuante es inadmisible.

Si el asunto del *Lazarillo* se enfoca desde este ángulo retórico como la justificación del pregonero ante la acusación de deshonra, encontramos en el relato selectivo de su vida un nuevo y sugerente ejemplo de *remotio*, que justifica tal acusación al haber sido empujado a esa conducta por la necesidad y el hambre.[10]

d) CONFLICTO DE IMPUGNACIÓN (*STATUS TRANSLATIONIS*). Poco importa aquí el haber cometido o no la acción, pues lo que se discute es si el proceso mismo es lícito (*An actio iure intendatur*).

En el *Libro de Buen Amor* (321-371), en el pleito de la raposa y el lobo ante don Ximio, la zorra se defiende de la acusación de hurto descalificando al demandante: dado que el lobo es un ladrón de galli-

9. Se trata de una justificación ciertamente próxima a la *relatio*; el matiz diferencial estriba en que en la *relatio* el delito se justifica como reacción de una acción anterior cometida precisamente por la víctima; mientras que en la *remotio* se justifica por haber sido coaccionado el autor por otro elemento.

10. Véanse al respecto el estudio introductorio de F. Rico a su edición del *Lazarillo* (Madrid, Cátedra, 1987) y su obra *Problemas del «Lazarillo»*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 80-92, así como E. Artaza, *El «ars narrandi» en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1989, p. 281.

nas, no tiene autoridad para incriminar a nadie, por lo que su denuncia carece de validez.

En el *Quijote* (II, 49), en tono paródico y burlesco, podría interpretarse como ejemplo de *status translationis* el caso del mancebo que huyó de noche ante la presencia de la justicia, pues desautoriza la sentencia que Sancho le aplica —dormir aquella noche en la cárcel—, al replicarle con agudeza que ni él ni nadie tendrían autoridad suficiente para obligarlo a dormir.

En un ámbito literario no tan ceñido al episodio concreto, sino concerniente a la interpretación global de la obra literaria, son varios los textos —el *Libro de Buen Amor* y el *Lazarillo* son ejemplos destacados— que plantean una cierta ambigüedad, un conflicto al determinar si su intención es edificante, de enseñar por contrarios, o bien si poseen una finalidad más complaciente en cuanto muestrarios de placeres y tretas para un «buen» —que no bien— vivir. Como ya hemos indicado, el problema ha sido analizado a menudo desde la óptica del narrador, en virtud de su carácter más o menos fidedigno o su valor de triaca o antídoto especialmente eficaz por estar hecho del propio veneno. Pero no nos interesa aquí tanto la interpretación que se adopte, cuanto la posibilidad de contemplar retóricamente este conflicto como una manifestación literaria del *status translationis*: judicialmente, la raíz de este pleito estriba en decidir si la parte acusadora es digna o capaz de plantear esa acusación; de la misma forma, en estas obras literarias el *quid* está en decidir si su narrador es o no digno de crédito como agente de una enseñanza.

2. FASES ELABORATIVAS DEL DISCURSO

Una vez estudiado en profundidad el asunto que le ocupará, el orador comienza a componer el discurso en sentido estricto, cuya elaboración y exposición ante un auditorio son factores que exigen atender a cinco dimensiones complementarias: *inventio*, *elocutio* y *dispositio* conforman el discurso en cuanto estructura verbal, mientras que *memoria* y *actio* configuran su puesta en escena.

2.1. *Inventio*

Su finalidad es establecer los contenidos del discurso. El término *contenido*, en este contexto, debe entenderse en un sentido diferente a *asunto*: un discurso versa sobre un determinado tema o asunto que, en su interior, está constituido por una serie de contenidos o ideas específicas. El sustantivo *inventio* (o *invenio*) no significa «invención, creación», sino «hallazgo»: el orador no se propone pergeñar ideas nuevas, sorprendentes o inhabituales, sino seleccionar en un catálogo perfectamente tipificado los pensamientos más adecuados para exponer su tesis; *invenire* es buscar en la memoria, que es concebida como un conjunto dividido en *topoi* o *loci* (tópicos o «lugares») en donde se encuentran las ideas susceptibles de aplicación.

El lugar retórico (*topos* o *locus*) es, pues, una casilla perfectamente ordenada en un sistema de contenidos aplicables al discurso. El conocimiento de esa red —adquirido sobre todo por la práctica, no tanto por el aprendizaje memorístico— permitirá al orador encontrar siempre la idea más apropiada a cada momento de su discurso.

En principio, y de forma general, el sistema de los *loci* es aplicable a todas las partes del discurso. Pero es evidente que, por su propia esencia, existen contenidos más adecuados a unas partes del discurso

que a otras.[11] De esta manera, la búsqueda de ideas lleva aparejada la consideración de las partes del discurso, con lo cual *inventio* y *dispositio* confluyen. Hasta tal punto es esto así, que resulta común en los tratados de retórica clásicos estudiar las partes del discurso dentro de la *inventio*, pues, en la práctica, el orador busca los contenidos a la par que va diseñando aquéllas. Ello prueba el principio general de interrelación de las diferentes esferas de la retórica.

No obstante, nosotros analizaremos la estructura del discurso en el apartado dedicado a la *dispositio*, centrándonos ahora en la clasificación y desarrollo de los lugares o tópicos.

Fuera del ámbito técnico de la retórica, se entiende hoy por *tópico* una idea de uso frecuente, un cliché empleado por los hablantes en la conversación ordinaria. En el dominio de la oratoria, sin embargo, el concepto de *tópico* o *lugar* (*topos* o *locus*) es más preciso y exige deslindar dos niveles para llegar a su cabal comprensión: de un lado, el sistema y criterios que organizan en compartimentos las ideas; de otro, algunas de las más importantes de éstas, usadas en cada uno de esos troncos.

En el sistema de la retórica, la tendencia a la estructuración extrema de todos sus estratos llevó también a que las ideas que el orador debía buscar para el desarrollo adecuado de su discurso estuviesen organizadas en un sistema cuyas casillas eran los *lugares*. En este nivel de sistematización, las distintas clasificaciones propuestas en los tratados de retórica se aplican a dibujar esa red de referencias al servicio del orador para facilitar su tarea de *invenire*. Por otra parte, a lo largo de la historia de los géneros de discurso retórico y de la literatura, los oradores y escritores han utilizado con profusión ese sistema, y han encontrado en esos lugares ideas específicas que se han consagrado como de uso tradicional.

Curtius distinguió perfectamente estos dos niveles de estudio al diferenciar entre el sistema pedagógico y normativo de la tópica —esto es, su organización en troncos de ideas—, y la tópica histórica —o, lo que es lo mismo, el estudio de las más frecuentes y consagradas concreciones de esas posibilidades—, aspecto éste al que dedica una sección de su clásico libro.[12] Así, por ejemplo, el espacio en donde transcurre un hecho es un *locus* en el primer sentido, mientras que el «lu-

11. La retórica ha aplicado el sistema de los *loci* con especial frecuencia en la *argumentatio*. No cabe duda de que en todas las partes del discurso el orador debe buscar las ideas apropiadas para su mejor planteamiento y desarrollo; sin embargo, y desde la óptica jurídico-forense que presidió durante mucho tiempo la disciplina retórica, dicha búsqueda resulta de vital importancia en la argumentación, pues, como veremos, es ahí donde el orador debe defender su postura y derribar la de su adversario, esto es, donde se concentra el núcleo de la persuasión: una rica batería de lugares para construir sus argumentos y, sobre todo, su adecuada selección, podrían inclinar la causa hacia su parte.

12. E. R. Curtius, *Literatura europea...*, vol. 1, pp. 122-159.

gar ameno» —un vergel con sol, sombra, una fuente o arroyo, en el que se oye el canto de los pájaros— es un *locus* en la segunda acepción.

En lo sucesivo, para evitar ambigüedades terminológicas, reservaremos las etiquetas *locus*, *lugar* o *tópico* para designar un conjunto general de ideas (como, por ejemplo, el espacio) y hablaremos de *locus, lugar* o *tópico tradicional* para aludir a una idea específica consagrada por el uso retórico o literario (así, el «lugar ameno»). En un intento de precisar estos dos aspectos, no siempre delimitados con claridad, se expondrán primero los principales criterios de clasificación de los lugares o tópicos, para abordar después el estudio y ejemplificación de sus más destacadas manifestaciones tradicionales.

2.1.1. El sistema oratorio de los *loci*

Un hexámetro latino sintetiza las preguntas básicas que debe hacerse un orador para determinar las ideas de su discurso: «*Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?*»[13] Cada una de estas cuestiones remite a un *locus*.

Las clasificaciones más comunes de los *loci* se ordenan en torno a dos ejes: las personas que intervienen en el discurso (*quis?*) y el propio hecho que lo constituye (*quid, ubi...?*). Así se organizan las conocidas sistematizaciones de Cicerón (*De inventione*, I, 24, 34 y ss.) y Quintiliano (*Institutio oratoria*, V, 10, 23 y ss.), que distiguen entre *loci a persona* y *loci a re*.

El orador se halla, pues, ante la elaboración de un discurso que versa sobre un determinado asunto, y donde intervienen una o varias personas destacadas; en este punto, la retórica le ofrece el sistema de los *loci*, una serie de posibilidades en torno a esos dos polos, que analizará —esto es, explorará en su búsqueda por los lugares— para extraer de ellas las ideas oportunas.[14] Así las cosas, se comprenderá que los pensamientos extraídos de los *loci* son innumerables: ya Quintiliano (*Institutio oratoria*, V, X, 103) subrayó la imposibilidad de abarcarlos todos.

13. El verso es citado por Mateo de Vendôme en su *Ars versificatoria* (siglo XII). Con anterioridad, con ligeras variantes, se encontraba en el comentario de Cicerón por Victorinus (siglo III) y en la retórica de Iulius Victor (siglo IV).

14. La etiqueta *lugar común* se utiliza a menudo como sinónimo de *tópico*; sin embargo, no son conceptos retóricos idénticos. El *lugar común* (*locus communis*) es una idea general, un pensamiento infinito, que se utiliza como colofón que refrenda e incluso ornamenta las ideas concretas (los *tópicos*) usadas en el discurso. El adjetivo *común* en este contexto no significa «usado muchas veces», sino «válido para muchos asuntos». En definitiva, el *lugar común* es una categoría específica de *tópicos* cuya esencia es la infinitud.

Es importante tener en cuenta que el proceso de obtención de la idea es bastante semejante en todos los *loci*: el lugar indica un elemento de la persona o del hecho que, en principio, puede determinar el comportamiento de aquélla o la realización de éste. El orador revisa esos lugares y, según se concreten tales posibilidades en la persona y acción que le ocupan, dicho lugar le resultará o no aprovechable.

Señalemos dos ejemplos, que pueden extenderse al resto de la clasificación. El análisis del *nombre* del individuo puede resultar útil si es susceptible de asociarse a su alabanza (Pío, Magno...) o vituperio (Catilina, Bruto...), según la intención del autor. Lo mismo sucede con los *loci a re*: el estudio de todos los posibles *modos* de actuar permite presentar un hecho en uno u otro sentido, según la índole que revista en cada caso; de esta manera, ayudará a su presentación positiva si la acción fue llevada a cabo con prudencia, negativa si no lo fue, o incluso a su disculpa si, aun cometida imprudentemente, lo fue por ignorancia, necesidad o cualquiera de los otros *loci* que se ofrecen al orador en este punto.

Indicada ya la manera de «buscar», desarrollaremos el sistema de *loci* según Cicerón y Quintiliano.

2.1.1.1. *Lugares de persona («loci a persona»)*

El orador habrá de analizar los siguientes elementos referentes a la persona, esto es, buscar en los siguientes lugares, pues, en principio, de todos ellos se derivan atributos y comportamientos entre los que el orador deberá seleccionar los que interesen a la intención de su discurso. En la práctica oratoria, en muchas ocasiones, estos lugares de persona se funden y confluyen de modo natural. En el plano literario, los *loci a persona* serán empleados para la caracterización de los personajes, de manera especial en el retrato.

a) NOMBRE. Se revisará si es susceptible de asociarse el nombre de un individuo a algún hecho o cualidad digna de alabanza o vituperio.

La denominada *antonomasia vossiana* (*vid. infra*), mediante la que se designa a un individuo destacable por determinada cualidad con el nombre de un personaje célebre por la misma causa, se fundamenta en el lugar de persona constituido por el nombre. Así sucede con la aplicación a otros sujetos de los nombres de Alejandro Magno, modelo de valor y generosidad —también de ambición—, o Macías y Orfeo, arquetipos del enamorado:

En ventura, Otaviano;
Julio César en vencer
y batallar;
en la virtud, Africano,
Aníbal en el saber
y trabajar;
en la bondad, un Trajano,
Tito en liberalidad
con alegría;
en su braço, Aureliano,
Marco Atilio en la verdad
que prometía

(Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre*)

Y como digo, él estaba entre ellas, hecho un Macías, diciéndoles más dulzuras que Ovidio escribió (*Lazarillo de Tormes*).

[El pasaje refiere los requiebros del escudero a unas damas, como él, pedigüeñas]

b) NACIMIENTO. Se investigará la posible influencia del entorno familiar en un comportamiento. Así, en la *Celestina*, la alcahueta recuerda a Pármeno su origen, la profesión de su madre y cómo le fue confiada su custodia cuando niño, con objeto de ganarse la confianza del muchacho:

CELESTINA. ¡Jesú, Jesú, Jesú! ¿Y tú eres Pármeno, hijo de la Claudina?

PÁRMENO. Alahé, yo.

CEL. ¡Pues malo fuego te queme, que tan puta vieja era tu madre como yo! ¿Por qué me persigues, Parmenico? ¡Él es, él es, por los santos de Dios! Allégate a mí, ven acá, que mil açotes y puñadas te di en este mundo, y otros tantos besos. ¿Acuérdaste cuando dormías a mis pies, loquito?

PÁR. Sí, en buena fe. Y algunas vezes, aunque era niño, me subías a la cabecera y me apretabas contigo y, porque olías a vieja, me fuía de ti.

CEL. ¡Mala landre te mate! ¡Y cómo lo dize el desvergonçado! Dexadas burlas y pasatiempos, oye agora, mi fijo, y escucha [...]. Hijo, bien sabes cómo tu madre, que Dios haya, te me dio viviendo tu padre, el cual, como de mí te fueste, con otra ansia no murió sino con la incertedumbre de tu vida y persona, por la cual ausencia algunos años de su vejez sufrió angustiosa y cuidosa vida. Y al tiempo que d'ella passó, envió por mí y en su secreto te me entregó y me dixo, sin otro testigo sino Aquel que es testigo de todas las obras y pensamientos, y los coraçones y entrañas escudriña, al cual puso entre él y mí, que te buscasse y allegasse y abrigase [...] (Fernando de Rojas, *La Celestina*).

A los ojos de la novela picaresca resultan muy sugerentes las palabras de Quintiliano (*Institutio oratoria*, V, X, 23-24), cuando, al tratar los lugares de persona, pondera la importancia de padres y antepasados, pues existe la creencia de que la semejanza que con ellos tienen sus hijos y descendientes es a veces causa de su comportamiento honesto o vergonzoso:

> Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre; y fue desta manera: mi padre, que Dios perdone, tenía cargo de proveer una molienda en una aceña que está ribera de aquel río, en la cual fue molinero más de quince años; y estando mi madre una noche en la aceña, preñada de mí, tomóle el parto y parióme allí. De manera que con verdad me puedo decir nacido en el río.
>
> Pues siendo yo niño de ocho años, achacaron a mi padre ciertas sangrías mal hechas en los costales de los que allí a moler venían, por lo cual fue preso, y confesó y no negó, y padeció persecución por justicia [...]
>
> Mi viuda madre, como sin marido y sin abrigo se viese, determinó arrimarse a los buenos, por ser uno dellos, y vínose a vivir a la ciudad, y alquiló una casilla, y metióse a guisar de comer a ciertos estudiantes, y lavaba la ropa a ciertos mozos de caballos del comendador de la Magdalena, de manera que fue frecuentando las caballerizas.
>
> Ella y un hombre moreno de aquellos que las bestias curaban vinieron en conocimiento [...] (*Lazarillo de Tormes*).

c) NATURALEZA. Se incluyen aquí factores como si el individuo en cuestión es varón o mujer, extranjero o natural del país, viejo o joven, noble o plebeyo, bello, fuerte o sus características contrarias. Por lo general, en todos los casos se presupone una esperable conexión entre el rasgo de naturaleza y el comportamiento del individuo, conexión que el orador deberá aprovechar cuando le resulte de interés.

Hernando del Pulgar combina los lugares de nacimiento y naturaleza en el comienzo de la semblanza del marqués de Santillana:

> Don Iñigo López de Mendoça, marqués de Santillana y conde del Real de Mançanares, señor de la casa de la Vega, fijo del almirante don Diego Hurtado de Mendoça y nieto de Pero Gonçález de Mendoça, señor de Álava, fue hombre de mediana estatura, bien proporcionado en la compostura de sus miembros y fermoso en las faciones de su rostro, de linaje noble castellano y muy antiguo (Hernando del Pulgar, *Claros varones de Castilla*).

El decoro en el diseño de un personaje literario se sostiene en buena parte sobre este extremo, enriquecido con otros rasgos como el habla o el atuendo. Así, el siguiente pasaje del *Quijote* hace referencia a la transgresión de ese decoro en el teatro del tiempo de Cervantes, y dibuja para ello tipos inapropiados sobre una discordante asociación entre su naturaleza y comportamientos:

> Porque, ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera cena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? Y ¿qué mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona? (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*).

d) MODO DE VIDA. Se hará referencia aquí a la educación recibida y a los maestros, a los amigos, la administración de sus bienes y la organización de su hogar, factores todos que, ya de entrada, pueden decir mucho del individuo.

Así, entre los elementos positivos del retrato de Pedro Tenorio, Pérez de Guzmán destaca cómo el arzobispo de Toledo apreciaba la compañía de sabios letrados:

> Traía gran compañía de letrados cerca de sí, de cuya ciencia él se aprovechaba mucho en los grandes fechos. Entre los otros eran don Gonçalo, obispo de Segovia, que fizo la Pelegrina, e don Vicente Arias, obispo de Plazençia, e don Joán de Illescas, obispo de Sigüença, e su hermano, que fue obispo de Burgos, e Juan Alfonso de Madrid, que fue un grande e famoso dotor en *utroque* (F. Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*).

Volviendo al terreno de la picaresca, y observándolo desde la atalaya retórica, los varios amos de Lázaro —especialmente los tres primeros— son, en realidad, maestros que perfilan su personalidad y modo de vida, y constituyen otro de los lugares de persona que, como el nacimiento, maneja su autor para construir el coherente retrato del pícaro.

e) OCUPACIÓN. Considerar su actividad puede aportar un caudal de ideas de gran magnitud al orador, a la hora de caracterizar a un individuo.

En *Generaciones y semblanzas*, el comportamiento de Enrique de Villena será censurado porque éste, como noble, debería dedicarse a las armas y, sin embargo, se afanó en estudios en ocasiones turbios:

E de otra parte, assí era este don Enrique ajeno e remoto non solamente a la caballería, mas aun a los negocios del mundo e al rigimiento de su casa e fazienda era tanto inhábile e inapto, que era gran maravilla. E porque entre las otras ciencias e artes se dio mucho a la estrología, algunos, burlando, dizían d'él que sabía mucho en el cielo e poco en la tierra (F. Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*).

Cuando Don Quijote replica a la reprensión del eclesiástico, uno de los argumentos con que refutará a su oponente será que, como clérigo, sus palabras no se corresponden con la dignidad de su oficio:

El lugar donde estoy, y la presencia ante quien me hallo, y el respeto que siempre tuve y tengo al estado que vuesa merced profesa, tienen y atan las manos de mi justo enojo; y así por lo que he dicho como por saber que saben todos que las armas de los togados son las mesmas que las de la mujer, que son la lengua, entraré con la mía en igual batalla con vuesa merced, de quien se debía esperar antes buenos consejos que infames vituperios. Las reprehensiones santas y bien intencionadas otras circunstancias requieren y otros puntos piden: a lo menos, el haberme reprehendido en público y tan ásperamente ha pasado todos los límites de la buena reprehensión, pues las primeras mejor asientan sobre la blandura que sobre la aspereza, y no es bien que sin tener conocimiento del pecado que se reprehende, llamar al pecador, sin más ni más, mentecato y tonto (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*).

f) FORTUNA. Considerar factores como si el individuo es libre o siervo, rico o pobre, particular u hombre público, poderoso, justo o tirano, hace más o menos creíbles o justificables las acciones cometidas por la persona sobre la que versa el discurso. Así, la inmoralidad será un comportamiento tanto más censurable cuanto sea conducta de un poderoso, quien, justamente, debe dar ejemplo de lo contrario. Sobre esta inversión del *locus a persona* referente a la fortuna se articulan las comedias lopescas donde el comendador transgrede la norma de comportamiento que se presupone a su condición.

Veamos un ejemplo medieval, tomado nuevamente de *Generaciones y semblanzas* pero referido ahora a don Álvaro de Luna. En este pasaje, Pérez de Guzmán pretende ofrecer una imagen imparcial del valido al plasmar cómo ejerció éste el poder:

Hobo asaz coraçón e osadía para aceptar e usar de la grande potencia que alcançó, ca, o porque duró en ella gran tiempo e se le había convertido como en natura, o porque su andança e presunción fue grande, más usó de poderío de rey que de caballero [...]. Ayudó a muchos con el rey e por su mano hobieron mercedes del rey e grandes beneficios; e, si fizo daño a muchos, también perdonó a muchos grandes yerros que le fizieron (F. Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*).

Siguiendo a san Juan en el episodio de los mercaderes del templo, Quevedo utiliza esa retórica contraposición entre la noble obligación de los poderosos y su mal comportamiento, contraste del que brota la agria censura. El pasaje desarrolla esta idea sobre una comparación amplificadora, a través de la cual la bondad o maldad de un hecho se acentúan al superar a otro que la posee ya en alto grado; son los que deberían castigar los malos comportamientos y constituir ejemplo quienes precisamente comercian con su poder:

> Oiga vuestra majestad no a mí, pues no es mi pluma la que habla ni la que escribe. Si vender los regatones y mohatreros en el templo mereció tal castigo en la mano de Cristo, ¿cuál será el que soliciten, si se viese que en el templo se venden mayores cosas por mano de los prelados y príncipes, a quien Dios dejó el azote para que a su imitación echasen con ignominia a los que lo hicieren? (Francisco de Quevedo, *Política de Dios*).

g) TALANTE O CALAÑA. Hay que contemplar también lo que Quintiliano llama *animi natura*, esto es, la calaña o talante del individuo: si la persona es avara, airada, piadosa, serena... Estos atributos dibujan una forma de ser que, hábilmente manejada u obviada por el orador, contribuye a perfilar el retrato del sujeto. Lo mismo sucede con las ambiciones y deseos personales que, muy a menudo, son motores de los actos. Al plasmarse este *locus* en el terreno elocutivo, se manifiesta la figura de la *etopeya* o descripción del carácter de una persona (*vid. infra* 2.3.1.1.2.2).

Volvamos a la caracterización de Enrique de Villena en *Generaciones y semblanzas*, pues en ella, a la par que un buen ejemplo, se incluye una interesante consideración sobre este *locus* —la naturaleza del ánimo tiene gran poder sobre el individuo—:

> [...] e, según lo que la espirençia en él mostró, naturalmente fue inclinado a las ciencias e artes más que a la caballería e aun a los negocios del mundo, civiles nin curiales; ca, no habiendo maestro para ello nin alguno lo costriñiendo a aprender, antes defendiéndogelo el marqués su abuelo, que lo quisiera para caballero, él en su niñez, cuando los niños suelen por fuerça ser llevados a las escuelas, él, contra voluntad de todos, se dispuso a aprender. Tan sotil e alto engenio había que ligeramente aprendía cualquier ciencia e arte a que se daba, ansí que bien parecía que lo había a natura. Ciertamente, natura ha gran poder e es muy difícil e grave la resistencia a ella sin gracia especial de Dios (F. Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*).

Aunque los personajes son caracterizados sobre todo por sus actos, el autor del *Lazarillo* no deja de recurrir a este *locus* para, con breves

pinceladas, reflejar lo más destacado de la personalidad de los amos del pícaro:

> Escapé del trueno y di en el relámpago. Porque era el ciego para éste un Alejandre Magno, con ser la mesma avaricia, como he contado. No digo más, sino que toda la laceria del mundo estaba encerrada en éste: no sé si de su cosecha era o lo había anejado con el hábito de clerecía (Tratado II; el ciego y el clérigo de Maqueda).

> Sólo tenía dél un poco de descontento, que quisiera yo que no tuviera tanta presunción, mas que abajara un poco su fantasía con lo mucho que subía su necesidad (Tratado III; el escudero).

2.1.1.2. *Lugares de cosa («loci a re»)*

Al tiempo que los tópicos de persona, el orador deberá considerar también los actos de los protagonistas del discurso y sus circunstancias, que, en general, le ofrecen diversas vías para una argumentación positiva o negativa, según sus objetivos oratorios.

a) CAUSA. Se analizará si el hecho fue realizado por el deseo de obtener, practicar o conservar el bien, de evitar el mal, o por las causas contrarias.

En *La Celestina*, la alcahueta entra en casa de Melibea con la intención de interceder por Calisto, pero disimula sus propósitos ante Lucrecia argumentando que la causa de su visita es, primero, el deseo de ver a Alisa y su hija, antiguas vecinas, y, tras las sospechas de la criada, la venta de hilado. De este modo, su presencia en la casa de Pleberio se presenta como natural y lícita, pero obsérvese la maligna ambigüedad de la sentencia *¿Más provecho quieres que complir hombre sus deseos?*, que encierra el verdadero objetivo de la vieja:

> LUCRECIA. Celestina, madre, seas bienvenida. ¿Cuál Dios te traxo por aquestos barrios no acostumbrados?
> CELESTINA. Hija, mi amor, desseo de todos vosotros. Tráyote encomiendas de Elicia, y aún ver a tus señoras, vieja y moça, que después que mudé al otro barrio no han sido de mí visitadas.
> LUC. ¿A esso sólo saliste de tu casa? Maravíllome de ti, que no es éssa tu costumbre ni sueles dar passo sin provecho.
> CEL. ¿Más provecho quieres, boba, que complir hombre sus desseos? Y también, como a las viejas nunca nos fallecen necessidades, mayormente a mí que tengo de mantener hijas ajenas, ando a vender un podo de hilado.
> LUC. ¡Algo es lo que yo digo! En mi seso estoy, que nunca metes aguja sin sacar reja. Pero mi señora la vieja urdió una tela: tiene nece-

ssidad d'ello y tú de venderlo. Entra y espera aquí, que no os desavernéis (Fernando de Rojas, *La Celestina*).

En una obra como el *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, donde se pretende justificar el violento saco de la ciudad pontificia por las tropas de Carlos V, Alfonso de Valdés deberá acudir, entre otros, al *locus a causa*. Así, explotará este lugar en las dos direcciones posibles: por una parte, se argumenta como justificación del hecho que intentaba evitar el mal —castigar la corrupción y excesos del clero romano—; por otra, que se encaminaba al logro del bien —el establecimiento de una república cristiana basada en una sincera imitación de las virtudes evangélicas.

b) MODO. Contemplará si el hecho fue cometido de manera justa o injusta, sabia o necia, prudente o imprudente, etc., y, en el segundo caso de los binomios, si ese modo negativo fue o no debido a ignorancia, azar, error involuntario, necesidad, pasión, ebriedad...

En el *exemplo* XIII del *Conde Lucanor* un cazador de perdices llora porque el viento irrita sus ojos. Una de las aves atrapadas se consuela al interpretar que el hombre, en el fondo, actúa a disgusto, pero otra «más sabidora» advierte en el individuo un modo de comportamiento hipócrita:

—¡Ved, amigas, lo que faze este homne! ¡Commo quiera que nos mata, sabed que ha gran duelo de nós e por ende está llorando!

E otra perdiz que estaba y, más sabidora que ella, e que con su sabiduría se guardara de caer en la red, respondiól assí:

—Amiga, mucho gradezco a Dios porque me guardó, e ruego a Dios que guarde a mí e a todas mis amigas del que me quiere matar e fazer mal e me da a entender que'l pesa del mio daño (Don Juan Manuel, *Conde Lucanor*).

Al justificar los desmanes de las tropas de Carlos V en el saco de Roma, Alfonso de Valdés recurre también a este *locus* al admitir la imprudencia de tales actos, pero justificarlos como habituales en tiempo de guerra:

Mas, a la verdad, no es cosa nueva, antes suele muchas veces acaecer entre gente de guerra, y dello tienen la culpa los que, sabiéndolo, quieren más la guerra que vivir en paz (Alfonso de Valdés, *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*).

c) ESPACIO. Las características del lugar donde se produjo el hecho —público o privado, sagrado o profano, etc.— pueden arrojar interesantes consideraciones que influyan en su presentación. Quintilia-

no (*Institutio oratoria*, V, X, 39) señala el ejemplo de cómo un robo se convierte en sacrilegio si media la circunstancia de haber sido cometido en lugar sagrado.

Así, en el *Cantar de Mio Cid* las infames vejaciones a que las hijas del Cid son sometidas por los infantes de Carrión y el posterior abandono de aquéllas son acciones agravadas por el hecho de tener lugar en el robledo de Corpes, lugar apartado, inhóspito y poblado por bestias salvajes. En el *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, el arcediano del Viso coloca como último y más intenso miembro de la serie de robos cometidos en el saqueo de la ciudad papal aquellos que se perpetraron en la iglesia de San Pedro, precisamente porque, en razón del lugar donde se produjeron, se hace mayor la gravedad del delito. Lo mismo puede decirse cuando Quevedo aborda la conjuración contra César en su *Vida de Marco Bruto*: el secreto del pórtico senatorial favoreció entonces el asesinato del emperador.

d) TIEMPO. El momento en que sucedió el hecho puede también propiciar interesantes consideraciones. Son susceptibles de abordarse aquí varios condicionantes temporales: referencias a una época histórica (reinado, papado...) o acontecimiento destacado (guerra, epidemia...), a una estación del año, a un momento del día, etc.

En *Generaciones y semblanzas*, es muy frecuente que Pérez de Guzmán omita los juicios sobre la aptitud bélica de ciertos nobles debido a que no hubo demasiadas guerras en la época que les tocó vivir, por lo que no pudieron demostrar su probable valía militar. Así ocurre, por ejemplo, en la caracterización de don Diego López de Estúñiga:

> De su esfuerço non oí; esto creo porque en su tiempo non hobo guerras nin batallas en que lo mostrase. Pero de presumir es que un caballero de tal linaje e tanta discrición, que guardaría su honra e fama e vergüeña, en que va todo el fruto del esfuerço de las armas (F. Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*).

Al igual que en la esfera judicial —la agravante de nocturnidad—, la noche puede aparecer también en literatura como elemento temporal que acentúa la iniquidad de un delito. Contemplados desde un ángulo retórico, el estribillo de *El Caballero de Olmedo* y, más aún, los versos del parlamento final de don Tello ante el rey, donde relata la muerte de don Alonso, se basan en este *locus*:

> Que de noche le mataron
> al caballero,
> la gala de Medina,
> la flor de Olmedo

Sombras le avisaron
que no saliese,
y le aconsejaron
que no se fuese
el caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

DON TELLO. Ya la destocada noche,
de los dos polos en medio,
daba a la traición espada,
mano al hurto, pies al miedo,
cuando partí de Medina;
y al pasar un arroyuelo,
puente y señal del camino,
veo seis hombres corriendo
hacia Medina, turbados
y, aunque juntos, descompuestos.
La luna, que salió tarde,
menguado el rostro sangriento,
me dio a conocer los dos;
que tal vez alumbra el cielo
con las hachas de sus luces
el más escuro silencio,
para que vean los hombres
de las maldades los dueños,
porque a los ojos divinos
no hubiese humanos secretos

(Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*)

e) CIRCUNSTANCIAS. Las circunstancias de la acción influyen también en su valoración y en la forma de presentarla; así sucede con frases, actos o señales anteriores que acompañan al hecho y sugieren una determinada interpretación. Circunstancias muy comunes en el terreno judicial —ya señaladas por la *Rhetorica ad Herennium* (II, V), Cicerón (*De inventione*, II, XIII, 43-44) y Quintiliano (*Institutio oratoria*, V, X, 45 y ss.)— pueden ser las señales en el cuerpo de la víctima o violentas discusiones y amenazas que precedieron a la muerte. Muy frecuentes son los ejemplos literarios en los que el rubor se asocia a la turbación amorosa.

En *Cárcel de Amor*, en un primer momento, el Auctor cree ver en el comportamiento de Laureola pruebas circunstanciales de su enamoramiento, aunque a continuación reconoce haber malinterpretado tales indicios:

[...] miraba en ella algunas cosas en que se conoce el coraçón enamorado: cuando estaba sola, veíala pensativa; cuando estaba acompañada, no muy alegre; érale la compañía aborrecible y la soledad agradable. Más vezes se quexava que estaba mal por huir los plazeres; cuando era vista, fengía algún dolor; cuando la dexavan, daba grandes sospiros; si Leriano se nombraba en su presencia, desatinaba de lo que dezía, volvíase súpito colorada y después amarilla, tornábase ronca su voz, secábasele la boca; por mucho que encobría sus mudanças, forçábala la pasión piadosa a la disimulación discreta. Digo piadosa porque sin duda, según lo que después mostró, ella recebía estas alteraciones más de piedad que de amor (Diego de San Pedro, *Cárcel de Amor*).

Precisamente por este vínculo entre señales del rostro y sentimientos, la pastora Teolinda se maravilla de que los evidentes gestos que su rostro mostraba no revelasen a sus compañeras su amor por el pastor Artidoro:

Una cosa me tiene maravillada: de cómo cuantas allí estaban no conocieron, por los movimientos de mi rostro, los secretos de mi corazón; y debiólo de causar que todos los pastores se volvieron al forastero, y le rogaron que acabase de cantar una canción que había comenzado antes que nosotros llegásemos (Miguel de Cervantes, *La Galatea*).

f) COMPARACIÓN. Un grupo de lugares se fundamenta en la comparación del hecho sobre el que versa el discurso con otros, en virtud de relaciones de semejanza u oposición. De aquí derivan dos lugares, especialmente útiles en la parte argumentativa de los discursos, pero también de aplicación en otros ámbitos: el *locus a simili* y el *locus a contrario*.

El concepto de *locus a simili* debe ser puesto en relación con las nociones de *exemplum* y *similitudo* (*vid. infra* 2.3.1.1.2.2): los hechos son comparables a otros anteriores semejantes. Concretado estilísticamente en el esquema de la comparación de igualdad, este *locus* ha encontrado un fecundo desarrollo literario. La semejanza girará sobre lo virtuoso o censurable si el discurso es moral, y lo hará sobre la intensidad del sentimiento o acción en textos de tema amoroso o religioso:

Como el que en hierros ha estado
y después se vee suelto,
que se halla tan atado
para andar, que, aprisionado,
estaba más desenvuelto,
ansí yo, que os he mirado,
soy tan vuestro, tan no mío,
tan sujeto a os adorar,

que, aunque me fuesse tornado
mi libre franco albedrío,
no podré libre quedar

(Garci Sánchez de Badajoz,
Cancionero general)

La estructura estrófica del soneto favorece que la división entre cuartetos y tercetos se utilice como eje formal de un *locus a simili*, como se aprecia en este poema mariano de Pedro Espinosa, dedicado a la Virgen «con ocasión de haberle guiado en las tormentas del alma»:

Como el triste piloto que por el mar incierto
se ve, con turbios ojos, sujeto de la pena
sobre las corvas olas, que, vomitando arena,
lo tienen de la espuma salpicado y cubierto,
cuando, sin esperanza, de espanto medio muerto,
ve el fuego de Santelmo lucir sobre la antena,
y, adorando su lumbre, de gozo l'alma llena,
halla su nao cascada surgida en dulce puerto,
así yo el mar sulcaba de penas y de enojos,
y, con tormenta fiera, ya de las aguas hondas
medio cubierto estaba, la fuerza y luz perdida,
cuando miré la lumbre, oh Virgen, de tus ojos,
con cuyo resplandor, quietándose las ondas,
llegué al dichoso puerto donde escapé la vida

(Pedro Espinosa)

En cuanto al *locus a contrario*, se buscará un hecho opuesto al que se está abordando y, sobre todo, su valoración positiva o negativa, para así enfrentar ambos extremos de manera natural. No hace falta abundar en la frecuencia con que este *locus* se expresa bajo la figura de la antítesis (*vid. infra* 2.3.1.1.2.2).

Diego de San Pedro se vale a menudo en *Cárcel de Amor* de un tipo de argumentación que parte de una idea, para, a renglón seguido, matizar su contenido mediante un pensamiento opuesto, que constituye un *locus a contrario*. Así se advierte en este pasaje de una carta de Leriano a Laureola:

Si toviera tal razón para escrebirte como para quererte, sin miedo lo osara hazer; mas en saber que escribo para ti se turba el seso y se pierde el sentido, y d'esta causa, antes que lo començasse, tove conmigo gran confusión: mi fe dezía que osasse, tu grandeza que temiesse; en lo uno hallaba esperança y por lo otro desesperaba, y en el cabo acordé esto (Diego de San Pedro, *Cárcel de Amor*).

El ejemplo que sigue, en donde se opone la firmeza del árbol a las frágiles pretensiones del soberbio, muestra la rica aplicación de este *locus* en el ámbito de la literatura moral:

> El árbol, cuanto sube al cielo con sus ramas, tanto se va descendiendo con las raíces en la tierra; y cuanto más se ahonda y arraiga con la tierra, tanto más seguramente se levanta. El soberbio todo lo hace al revés: tanto como se levanta a las nubes, tanto se va olvidando de la tierra (Francisco de Quevedo, *Virtud militante*).

g) INDUCCIÓN Y DEDUCCIÓN. Se vinculará la acción a otras más generales o más específicas —nunca idénticas (*locus a simili*) ni opuestas (*locus a contrario*)—, en cuya valoración quedará o no incluido el hecho que se está tratando, según el caso.

Existen aquí dos posibilidades fundamentales: el *locus a minore ad maius*, «lugar de menor a mayor» o inducción, que prueba lo más por lo menos (por ejemplo: *Si es justo castigar a quien roba de noche, más lo será a quien lo hace a mano armada*); y el *locus a maiore ad minus*, «lugar de mayor a menor» o deducción, que prueba lo menos por lo más —ya que lo menor se contiene en lo mayor— (por ejemplo: *Si el mundo se rige por la Providencia, también la República debe tener un gobierno*).

En el *exemplo* XXIII del *Conde Lucanor*, citado más arriba a otro respecto, se halla una buena ilustración de *locus a minore ad maius*. A juicio de Patronio, si una simple hormiga tiene la previsión de amontonar alimentos para sobrevivir durante el invierno, con mayor motivo el hombre, ser racional, debe ser precavido y prepararse para el futuro:

> E vós, señor conde, pues la formiga, que es tan mesquina cosa, ha tal entendimiento e faze tanto por se mantener, bien debedes cuidar que non es buena razón para ningún homne, e mayormente para los que han de mantener gran estado e gobernar a muchos, en querer siempre comer de lo ganado; ca cierto sed que, por gran haber que sea, onde sacan cada día e non ponen y nada, que non puede durar mucho, e demás parece muy gran amortiguamiento e gran mengua de coraçón (Don Juan Manuel, *Conde Lucanor*).

En su *Discurso de las privanzas*, Quevedo utiliza el *locus a maiore ad minus* para argumentar que es mejor que el privado sea poderoso que humilde, pues en aquél (*maior*) se contiene todo lo que puede albergar éste (*minus*), y no a la inversa:

Tornemos ahora al propósito, y concluimos en que el privado ha de ser poderoso, porque en el poderoso se puede hallar todo lo que en el humilde y pobre; y en éste no se puede hallar lo que en el poderoso (Francisco de Quevedo, *Discurso de las privanzas*).

2.1.2. Los tópicos tradicionales

En el apartado introductorio a la explicación de los *loci* (*vid. supra* 2.1) precisábamos ya la terminología y criterios que guiaban nuestra distinción entre *locus* (*lugar* o *tópico*), de una parte, y *locus* (*lugar* o *tópico*) *tradicional*, de otra. Los primeros hacen referencia a esa red organizada de ideas donde el orador o escritor puede encontrar las más adecuadas a un asunto determinado. La concreción de esas ideas en el uso retórico y literario —el que más atañe a este libro— habría consagrado como tradicionales algunas fórmulas: éstos son los *lugares o tópicos tradicionales*.

Al abordar la clasificación de los *loci* (*vid. supra*) se advertía también que Quintiliano consideraba imposible agotar su nómina, pues cada discurso plantea nuevas posibilidades en el desarrollo del esquema. Desde el momento en que el *tópico tradicional* se define como pensamiento sancionado por el uso continuado, su número es más reducido que el de los *loci*, que no precisan refrendo histórico. Sin embargo, los tópicos tradicionales plantean otro problema que hace difícil fijar su nómina. En este caso, lo que resulta problemático es precisar si el tópico ha adquirido el rango de *tradicional* que lo define.

Teniendo en cuenta estos aspectos, intentaremos ofrecer una relación de *tópicos tradicionales* lo suficientemente rica, que a su vez ponga de manifiesto esa pervivencia de la idea y su formulación textual a lo largo de la historia. Para mantener la coherencia del sistema retórico, esta nómina ha sido organizada en torno a los dos ejes que presiden el esquema general de los *loci*. Habrá, pues, tópicos tradicionales *de persona* y *de cosa*.

2.1.2.1. *Tópicos tradicionales de persona*

Como los correspondientes *loci a persona*, estos tópicos tradicionales se constituyen en torno a atributos, actitudes y acciones de los individuos que pueblan el discurso.

a) *Humilitas* autorial. Un primer grupo de tópicos tradicionales de persona lo constituyen las fórmulas para manifestar la humildad autorial, especialmente utilizadas en prólogos, dedicatorias e inicios

de obras, esto es, en el exordio. Su lugar en el esquema de los *loci a persona* corresponde a aquellos referidos al talante (*vid. supra*):

> Onde yo, *de mi poquilla ciencia de mucha e gran rudeza* [...], *fiz esta chica escritura* en memoria de bien e compuse este nuevo libro en que son escritas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar (Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*).

> Y todo va desta manera; que, confesando yo no ser más santo que mis vecinos, desta nonada, que en este grosero estilo escribo, no me pesará que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallaren, y vean que vive un hombre con tantas fortunas y adversidades (*Lazarillo de Tormes*).

b) EL HOMBRE COMO PEQUEÑO MUNDO. Se trata de otro tópico tradicional de persona, aunque en este caso sirve más bien a la caracterización del género humano antes que del individuo. En concreto, se vincula al *locus a natura*, pues de la naturaleza del hombre procede esta definición:[15]

> E por ende Aristótiles [...], en el libro que fizo a Alixandre en quel' mostró cómmo había de ordenar su casa e su señorío, diole semejança del hombre al mundo, e dixo que, assí commo el cielo e la tierra e las cosas que en ellos son fazen un mundo, que es llamado mayor, otrosí el cuerpo del hombre con todos sus miembros faze otro, que es dicho menor (Alfonso X, *Partida segunda*).

> Y la razón por que el hombre se llama mundo menor es porque todo lo que hay en el mundo mayor se halla en él, aunque en forma más breve (Fray Luis de Granada, *Introducción del símbolo de la fe*).

c) ANALOGÍAS NÁUTICAS. Son tópicos tradicionales de persona aquellas analogías que caracterizan al individuo como navegante (*locus* por el modo de vida) y, en segundo término, al navegante como avaro o codicioso que atraviesa el mar en busca de riquezas (*locus* por talante). Como se verá más adelante, estas metáforas y alegorías de persona tienen un correlato de cosa que las integra: la identificación de la vida con la navegación.

En este pasaje de Guevara, el amador se presenta como un marino en una azarosa travesía:

15. Véase al respecto F. Rico, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid, Castalia, 1986².

Y con esta fe llorosa,
sin qu'a mi seso t'ascondas,
bogaré en las altas ondas
de aquella mar peligrosa,
do si vivo, veviré
con gran dolor,
y si muero, moriré
tu servidor

(Guevara, *Cancionero general*)

Muy frecuente es esta analogía en la literatura moral o religiosa. A menudo en construcción alegórica, la vida, con sus vicios y afanes materiales, es un mar borrascoso por el que el hombre, navegante, transita hasta llegar al seguro puerto del retiro o la muerte:

De ti, en el mar sujeto
con lástima los ojos inclinando,
contemplaré el aprieto
del miserable bando,
que las saladas ondas va cortando:
el uno, que surgía
alegre ya en el puerto, salteado
de bravo soplo, guía,
apenas el navío desarmado;
el otro, en la encubierta
peña, rompe la nave, que al momento
el hondo pide abierta;
al otro, calma el viento;
otro en las bajas Sirtes hace asiento;
a otros roba el claro
día y el corazón el aguacero;
ofrecen al avaro
Neptuno su dinero;
otro nadando huye el morir fiero.
Esfuerza, opón el pecho;
mas ¿cómo será parte un afligido
que va, el leño deshecho,
la flaca tabla asido,
contra un abismo inmenso embravecido?
¡Ay, otra vez y ciento
otras seguro puerto deseado!
no me falte tu asiento,
y falte cuanto amado,
cuanto del ciego error es cudiciado

(Fray Luis de León)

El «Sermón estoico de censura moral» es un claro ejemplo del retrato del codicioso como navegante:

> Profanó la razón y disfamóla
> mecánica codicia diligente,
> pues al robo de Oriente destinada
> y al despojo precioso de Occidente,
> la vela desatada,
> el remo sacudido,
> de más riesgos que ondas impelido,
> de Aquilón enojado,
> siempre de invierno y noche acompañado,
> del mar impetuoso
> (que tal vez justifica) el codicioso
> padeció la violencia.
> Lamentó la inclemencia,
> y, por fuerza piadoso,
> a cuantos votos dedicaba a gritos
> previno en la bonanza
> otros tantos delitos,
> con la esperanza contra la esperanza
>
> (Francisco de Quevedo)

d) EL ELOGIO PERSONAL. Dentro de este grupo, especialmente rico, se incluyen una serie de tópicos tradicionales vinculados a la naturaleza del individuo (*vid. supra*), poseedora de rasgos dignos de alabanza. Entre los más destacados se encuentran las siguientes manifestaciones: el joven y el anciano, sobrepujamiento, sabiduría y valor, la nobleza del alma, la fama y la hermosura corporal.

El joven y el anciano (puer/senex). Este tópico presenta dos vertientes. La primera de ellas atribuye al anciano, sabio de por sí, las cualidades físicas propias del joven, como ocurre en la caracterización de Néstor en algunas narraciones de historia troyana:

> Nástor era luengo e lado, e debía seer muy valiente, según sus fechuras. E había la nariz corva, e era tan bien razonado e fablaba tan bien, que homne non le podía fallar su egual. E era homne que consejaba bien a aquel que le demandasse su consejo. E era homne muy sañudo e, cuando se asañaba, non les guardaba cosa que mal les estudiesse. E era fermoso e muy blanco e mucho apuesto, e muy de pro e mucho ardid (*Historia troyana de Alfonso XI*).

Más habitual será, sin embargo, la posibilidad contraria: un joven suma, a su plenitud física, la prudencia y sabiduría propias del ancia-

no. Con un antecedente como la figura de Cristo, no es de extrañar que esta identificación haya sido muy utilizada en las hagiografías. Quevedo recurrió a ella al retratar la infancia de Tomás de Villanueva:

> Pusieron cuidado sus padres en que aprendiese a leer y a escribir, y enviáronle a la escuela, donde a su maestro y a los otros niños enseñó modestia y virtud; pues fueron tales sus veras y entereza y religión, que sólo en el número de los años se conocía su edad. Tenía por dijes de niño y por juguetes la imitación de los oficios divinos, haciendo altares, ordenando procesiones, haciendo púlpitos de la sillas, predicando con las costumbres la dotrina que aún no cabía en su lenguaje [...]. En esta edad, donde la inocencia tiene abrigada la virtud y fortalecida contra los halagos del mundo, se enamoró de la penitencia, de suerte que se cerraba a tener penitencia [...] (Francisco de Quevedo, *Vida de Tomás de Villanueva*).

El sobrepujamiento. La alabanza de la persona por encima de otros referentes se concreta en diversos tópicos tradicionales. De este modo, la idea de que el personaje elogiado supera a figuras célebres es un tópico tradicional de persona, por cuanto se orienta al panegírico del individuo, aunque también resulta evidente su conexión con el *locus a comparatione* (*vid. supra*). Sus tradicionales manifestaciones literarias lo han desarrollado con el fin de intensificar un sentimiento, cualidad o acción, que superan a otros en donde ese rasgo está ya en grado muy elevado.

Así sucede, por ejemplo, con la belleza y cualidades de la amada:

> Venus, la que fue deessa
> de amor e fermosura,
> nin Palas, la muy traviessa,
> de quien su buen prez hoy dura,
> non fueron en apostura
> de aquesta señor eguales,
> nin creo que fueron tales
> en bondad nin fermosura
>
> (Pero Ferruz, *Cancionero de Baena*)

> TIRRENO. El álamo de Alcides escogido
> fue siempre, y el laurel del rojo Apolo;
> de la hermosa Venus fue tenido
> en precio y en estima el mirto solo;
> el verde sauz de Flérida es querido
> y por suyo entre todos escogiólo;
> doquiera que de hoy más sauces se hallen,
> el álamo y el laurel y el mirto callen
>
> (Garcilaso de la Vega, «Égloga III»)

En otros casos, este tópico tradicional se dirige a la alabanza de héroes y nobles varones, cuyo valor y hazañas superan a los de personajes ilustres. Así, Juan II de Castilla excede en grandeza a los Augustos romanos en el *Laberinto de Fortuna*:

Atal lo fallaron ya los oradores
en la su villa de fuego cercada,
cuando le vino la gran embaxada
de bárbaros reyes e grandes señores;
e tal lo dexaron los que con honores
vuelven alegres de dones honustos,
don Juan alabando sobre los Augustos
por sus facundos interpretadores

(Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*)

En este otro ejemplo, a lo común del tópico se une la sugerente ironía cervantina, asociada a la intención paródica del *Quijote*:

Don Belianís de Grecia a Don Quijote de la Mancha

Rompí, corté, abollé, y dije y hice
más que en el orbe caballero andante;
fui diestro, fui valiente, fui arrogante;
mil agravios vengué, cien mil deshice.
Hazañas di a la fama que eternice;
fui comedido y regalado amante;
fue enano para mí todo gigante
y al duelo en cualquier punto satisfice.
Tuve a mis pies postrada la Fortuna,
y trajo del copete mi cordura
a la calva ocasión al estricote.
Mas, aunque sobre el cuerno de la luna
siempre se vio encumbrada mi ventura,
tus proezas envidio, ¡oh, gran Quijote!

(Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*)

Una nueva aplicación del tópico se puede complementar con el principio general de que «*También merecen alabanza los contemporáneos*». El pasaje de Juan de Mena se inscribe en el dominio bélico, mientras que Quevedo se refiere a la esfera literaria:

Como que creo no fuessen menores
que los d'Africano los fechos del Cid,
nin que feroces menos en la lid
entrasen los nuestros que los Agenores,

las grandes façañas de nuestros señores,
la mucha constancia de quien los más ama,
yaze en teniebras dormida su fama,
dañada d'olvido por falta de autores

(Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*)

¿Qué Horacio, ni Propercio, ni Tibulo, ni Cornelio Galo, excedió a Garcilaso y Boscán? ¿Qué Terencio a Torres Naharro? ¿Qué Anacreonte iguala a Garci Sánchez de Badajoz? ¿Qué Pitágoras y Focílides y Teógnides y Catón latino no se dejan vencer de las *Coplas* de don Jorge Manrique, nunca bastante admiradas de las gentes? (Francisco de Quevedo, *España defendida*).

Sabiduría y valor (sapientia et fortitudo). Cualidades arquetípicas en el retrato de nobles, héroes y soberanos, este tópico se emplea en la caracterización de grandes hombres. Así, Ruy Díaz es presentado a lo largo de todo el *Cantar de Mio Cid* como un dechado de virtudes, en quien se concilian las cualidades de un buen cristiano (*sapientia*) con los atributos del perfecto soldado (*fortitudo*).

Con la sentenciosidad propia de sus últimos tratados, Quevedo desarrolla esta misma conjunción de cualidades en la pintura de Marco Bruto:

En los más ilustres y gloriosos capitanes y emperadores del mundo, el estudio y la guerra han conservado la vecindad, y la arte militar se ha confederado con la lección. No ha desdeñado en tales ánimos la espada a la pluma. Docto símbolo de esta verdad es la saeta: con la pluma vuela el hierro que la ha de herir. Por muchos sean ejemplo Alejandro el Grande y Julio César. Alejandro oyendo la *Ilíada* de Homero se armaba el ánimo y el corazón. Sabía que sin esta defensa, en el cuerpo la loriga y el escudo y la celada eran peso molesto y una confesión resplandeciente y grabada del temor del espíritu. Cuerpo que no le arma su corazón, las armas le esconden; mas no le arman, Quien va desnudo de sí y armado de hierro, es hombre con armas, cuando ellas son armas sin hombre. Si vive, es por ignorado; si muere, es por impedido; pues si no huye, es de embarazado, y no de cobarde; y de éstos mueren más con sus armas que con las de los enemigos. Fácilmente los conoce la muerte en las batallas, y con elección justiciera los halla entre los aventurados y generosos. Muchas veces fue herido Alejandro desarmado, donde infinitos de los suyos eran muertos debajo de sus armas.

Julio César peleaba y escribía: esto es hacer y decir. En igual precio tuvo su estudio y su vida. Nadando con un brazo, sacó sus *Comentarios* en el otro. No los juzgó por menos vida que su vida.

Rigurosa imitación de los dos fue Marco Bruto, pues en la grande batalla de Farsalia escogió por armería el estudio [...] (Francisco de Quevedo, *Vida de Marco Bruto*).

La nobleza del alma: «Noble es quien se comporta noblemente». Esta idea, que remite de inmediato a célebres dramas lopescos y calderonianos, es en realidad muy anterior. Arraigada ya en la Antigüedad clásica, es la base de la caracterización de Rodrigo en el *Cantar de Mio Cid*, frente a los infantes de Carrión y los nobles indignos que confunden al rey Alfonso y originan su enfrentamiento con el héroe.

El siguiente texto de Herrera se inscribe en la misma línea:

Aquel que libre tiene
d'engaño el coraçón, y sólo estima
lo qu'a virtud conviene,
y sobre cuanto precia
el vulgo incierto, su intención sublima,
y el miedo menosprecia,
y sabe mejorarse,
sólo señor merece y rey llamarse.
Que no son diferentes
en la terrena masa los mortales,
pero en ser excelentes
en virtud y hazañas
se hacen unos d'otros desiguales;
estas glorias estrañas,
en los que resplandecen
si ellos no las esfuerçan, s'entorpecen

(Fernando de Herrera)

«Los hechos y fama del individuo son conocidos en todas partes». Constituye un tópico muy habitual de los elogios amorosos y político-militares. En el primer pasaje, la perfección de una dama es notoria y admirada por todos, hombres y mujeres:

Ya tanto sois agraciada,
llana, húmil e famosa,
que de todas sois loada
e de todos contemplada
por muy mucho virtuosa

(Anónimo, *Cancionero de Herberay*)

El fragmento de *La Diana*, en cambio, constituye un panegírico político de circunstancias; la excelencia de las damas se funde con el elogio de sus nobles linajes:

Las cuatro 'strellas ved resplandecientes,
de quien la fama tal valor pregona
de tres insignes reinos descendientes,
y del 'antigua casa de Cardona;

Del 'una parte duques excelentes,
d'otra el trono, el cetro y la corona,
del de Segorbe hijas, cuya fama
del Bórea al Austro, al Euro se derrama.

(Jorge de Montemayor, *La Diana*,
«Canto de Orfeo»)

La hermosura corporal. Es otro rasgo característico en las descripciones laudatorias de nobles, héroes y damas. En la poesía de cancionero, la belleza de la amada suele ser presentada vagamente, sin concreción de detalles físicos; este pasaje de Álvarez de Villasandino resulta, por ello, excepcional:

Mahomad el atrevido
ordenó que fuesse tal,
de asseo noble complido,
albos pechos de cristal;
de alabastro muy broñido
debié ser con gran razón
lo que cubre su alcandora

(A. Álvarez de Villasandino,
Cancionero de Baena)

El «Canto de Orfeo», en *La Diana* de Montemayor, describe una serie de relieves del palacio de Felicia donde se esculpen las excelencias de nobles damas. Ofrece este canto múltiples ejemplos en los que la hermosura de tales damas se muestra sobrehumana, vence y enamora a todo ser, incluso al mismo amor:

Doña María Manuel y doña Joana
Osorio son las dos qu'estáis mirando,
cuy'hermosura y gracia sobr'humana
al mismo amor d'amor está matando

(Jorge de Montemayor, *La Diana*)

Otra frecuente manifestación de este tópico es considerar que Dios o la naturaleza derramaron sobre ese ser hermoso todos sus dones o que mostraron en él toda su sabiduría:

Pues assí Dios quiso que fuesse dotada
aquesta señora de tan ricos dones,
de todos los buenos debe ser loada
e aquí non tengo que ha más cuistiones

(Pero Vélez de Guevara, *Cancionero de Baena*)

Arrimóse [el triste Sireno] al pie de una haya, comenzó a tender sus ojos por la hermosa ribera hasta que llegó con ellos al lugar donde primero había visto la hermosura, gracia, honestidad de la pastora Diana, aquella en quien Naturaleza sumó todas las perficiones que por muchas partes había repartido (Jorge de Montemayor, *La Diana*).

2.1.2.2. *Tópicos tradicionales de cosa*

Frente a los anteriores, éstos giran en torno a objetos, no a personas. Sus concreciones son muy diversas, pero, entre las especies fundamentales, destacan los tópicos de la creación literaria, la tópica de la consolación, el espacio, el tiempo, lugares de circunstancias y lugares de comparación.

a) TÓPICOS DE LA CREACIÓN LITERARIA. Una rica nómina de tópicos tradicionales se asocia a distintas vertientes de la propia creación literaria, desde los motivos que justifican la escritura hasta las causas de su conclusión. Sus manifestaciones básicas se agrupan en la tópica del exordio, el «no encuentro palabras», las analogías de lo literario y los tópicos de la conclusión.

Tópica del exordio. Un primer grupo está vinculado a la parte introductoria de la obra (inicios, prólogos o dedicatorias). Los *topoi* tradicionales a continuación señalados se han construido y consagrado sobre el *locus a causa*, pues todos ellos parten de la idea de explicar las razones que han movido al escritor a elaborar y ofrecer su obra. Como se ha dicho antes, la *humilitas* autorial podría incluirse aquí, aunque el estar ligada al escritor como individuo nos ha inclinado a situarla entre los tópicos tradicionales de persona.

Así, con «*Ofrezco cosas nunca dichas*» el autor pretende defender la pertinencia de su obra, así como invitar a la lectura. En la cuaderna 3 del *Libro de Alexandre*, esta idea aflora tímidamente, frente a la rotundidad del pasaje del *Lazarillo*:

Qui oírlo quisiere, a todo mi creer,
habrá de mí solaz, en cabo gran plazer,
aprendrá buenas gestas que sepa retraer,
haberlo han por ello muchos a conocer

(*Libro de Alexandre*)

Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido (*Lazarillo de Tormes*).

«*Escribo a requerimiento de un conocido*» es, en cierto modo, una fórmula de *humilitas*, pues en este caso no se justifica la escritura desde una iniciativa personal, sino como recomendación ajena:

> Verdad es que en la obra presente no tengo tanto cargo, pues me puse en ella más por necesidad de obedecer que con voluntad de escrebir. Porque de vuestra merced me fue dicho que debía hazer alguna obra del estilo de una oración que envié a la señora doña Marina Manuel, porque le parecía menos malo que el que puse en otro tractado que vido mío. Assí que por complir su mandamiento pensé hazerla, habiendo por mejor errar en el dezir que en el desobedecer [...] (Diego de San Pedro, *Cárcel de Amor*).

> Esta invención me pareció al principio tanto buena cuanto a la fin me comenzó a desagradar, de manera que lo quise todo romper, mas siéndome después loado por algunas personas cuya prudencia está lejos de engañarse en semejantes cosas, y de cuya gravedad y bondad no se puede presumir ni tener sospecha de adulación, quise dar más crédito a su parecer que al mío (Alfonso de Valdés, *Diálogo de Mercurio y Carón*).

La obra puede estar concebida como *dedicatoria* o *consagración*, objetivo que por sí mismo autoriza su composición:

> E porque de toda buena obra es comienço e fundamento Dios e la fe católica, e dízelo la primera decretal de las Clementinas, que comiença *Fidei catholice fundamento*, e, do Éste non es çimiento, non se puede fazer obra firme nin firme edificio, según dize el Apóstol; por ende, comencé mi libro en el nombre de Dios e tomé el verso primero del Salmo que es de la Santa Trinidad e de la fe católica, que es *Quicumque vult*, el vesso que dice *Ita Deus Pater, Deus Filius et cetera* (Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*).

> Ésta es ya muy antigua y muy introducida costumbre —Sacra, Cesárea y Católica Majestad— de todos los estudiosos y hombres de letras, dirigir y ofrecer sus obras, si alguna han escrito y publicado, a los emperadores y reyes, por baja y humilde que fuese la materia que tratasen. Porque han tenido siempre esta preminencia y ventaja las letras: que todos los muy altos príncipes han juzgado por cosa decente y honrosa que les dedicasen los libros, de cualquier propósito que se escribiesen. Así aceptó Octavio Augusto el *Libro de arte de edificar* que Vitruvio le presentó; y al emperador Antonino se atrevió Opiano a dirigir un libro que trataba de los peces; y otro de gramática, Julio Pólux a Cómodo césar; y al rey Deyótaro escribió un libro Dióphanes de cómo se han de arar y labrar los campos; y desta manera, otros muchos de no más alta materia. Porque ellos pretendían perpetuar y defender sus obras debajo de los ilustres nombres de aquellos grandes hombres, y los príncipes animar y levantar los ingenios con su favor (Pedro Mexía, *Silva de varia lección*).

El argumento de orden moral «*Quien posee conocimientos debe divulgarlos*» también es utilizado a menudo en este contexto introductorio:

Porque dizen todos los sabios que la mejor cosa del mundo es el saber, tienen que todo lo que homne puede fazer para lo acrecentar más, que si lo dexa de fazer que non faze bien. E otrosí tienen que una de las cosas que lo más acrecenta es meter en escrito las cosas que fallan, por que el saber e las buenas obras puedan seer más guardadas e más levadas adelante (Don Juan Manuel, *Libro del caballero e del escudero*).

Y esto para que ninguna cosa se debría romper ni echar a mal, si muy detestable no fuese, sino que a todos se comunicase, mayormente siendo sin perjuicio y pudiendo sacar della algún fruto (*Lazarillo de Tormes*).

«*Escribo para evitar la ociosidad*» es otro razonamiento de base moral que sanciona la licitud de la escritura:

Saludable cosa es a los mortales gastar el tiempo no solamente en obras que para sí sean útiles y honestas, mas aún en aquellas cosas que a los próximos sean provechosas. E assí se cumplirá aquel dicho que dize *Dum tempus habemus operemur bene*, porque ciertamente perder el tiempo pérdida es irrecuperable. Pues, para evitar semejante pérdida, en virtuosos exercicios nos debemos ocupar, de los cuales se consigue un hábito virtuoso, mediante el cual nuestra vida a bienaventurado fin se dirige (*Libro del caballero Zifar*).[16]

Porque cualquiera persona en cuyas manos cayere nuestro trabajo (si por ventura fuere digno de ser de alguno leído) tenga entendida la intención del auctor, sepa que por ser enemigo de la ociosidad, por tener esperiencia ser el ocio causa de toda malicia, queriéndose ocupar en algo que fuese digno del tiempo que en ello se pudiese consumir, pensó escrebir cosa que en apacible estilo pudiese aprovechar (Cristóbal de Villalón, *El Crótalon*).

Con «*Todo libro, aunque malo, aprovecha*» se defiende la utilidad (*utilitas*) del libro presentado al lector:

E si los que este libro leyeren non lo fallaren por buena obra, ruégoles yo que non se maravillen d'ello nin me maltrayan, ca yo non lo fiz sinon para los que non fuessen de mejor entendimiento que yo. E si fallaren que ha en él algún aprovechamiento, gradézcanlo a Dios e aprovéchense d'el, ca Dios sabe que yo non lo fiz sinon a buena entención. E fizlo para don Fernando, mío fijo, que me rogó quel' fiziese un libro.

16. Prólogo de la edición de Sevilla de 1512.

E yo fiz éste para él e para los que non saben más que yo e él, que es agora, cuando yo lo comencé, de dos años, por que sepa por este libro cuáles con las cosas que yo probé e vi. E creed por cierto que son cosas probadas e sin ninguna duda. E ruégol' et mándol' que entre las otras ciencias e libros que él aprendiere, que aprenda éste e le estudie bien, ca maravilla será si libro tan pequeño pudiere fallar de que se aproveche tanto (Don Juan Manuel, *Libro enfenido*).

Y a este propósito dice Plinio que no hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena; mayormente que los gustos no son todos unos, mas lo que uno no come, otro se pierde por ello, y así vemos cosas tenidas en poco de algunos que de otros no lo son (*Lazarillo de Tormes*).

Este tópico se torna cuento en la recopilación de Juan de Timoneda *Buen aviso y portacuentos*, I.

La invocación de las Musas constituye otro tópico tradicional de la creación literaria habitual del exordio. En este caso, en lugar de justificar su obra, el escritor se dirige a las Musas en procura de inspiración, ánimo o fuerza para acometer su tarea; más que un tópico de causa, se trata, por tanto, de un *topos* de modo:

Tú, Caliope, me sey favorable
dándome alas de don virtuoso,
y por que discurra por donde non oso,
convida mi lengua con algo que fable;
levante la Fama su voz inefable,
por que los fechos que son al presente
vayan de gente sabidos en gente:
olvido non prive lo que es memorable

(Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*)

Inspira nuevo canto,
Calíope, en mi pecho aqueste día,
que de los Borjas canto,
y Enríquez, la alegría,
del rico don que el Cielo les invía.

(Fray Luis de León)

En su vertiente cristiana, esta invocación rechaza las musas paganas, sustituidas por Dios, la Virgen o los santos:

Canta tú, cristiana musa,
la más que cevil batalla
qu'entre Voluntad se falla
y Razón, que nos acusa;

tú, gracia de Dios infusa,
recuenta de tal vitoria
quién debe llevar la gloria,
pues el campo no se escusa.

[Despide las Musas gentiles, pues ha invocado la cristiana]

Fuid o callad, serenas,
qu'en la mi edad pasada
tal dulçura emponzoñada
derramastes por mis venas;
mis entrañas, qu'eran llenas
de perverso fundamento,
quiera el divinal aliento,
de malas, fazer ya buenas

(Juan de Mena, *Coplas de los pecados mortales*)

Enséñame, cristiana musa mía,
si a humana y frágil voz permites tanto,
de Cristo la triunfante valentía,
y del Rey sin piedad el negro llanto;
la majestad con que el Autor del día
rescató de prisión al pueblo santo;
apártense de mí mortales bríos:
que están llenos de Dios los versos míos

(Francisco de Quevedo)

Otra de las formas canónicas de presentar la manera (*locus a modo*) en que el escritor ha accedido a la historia que cuenta es *la falsa traducción*. Distanciado en la figura de un refundidor que hace acopio y traslado de diversos materiales, el autor presenta el verosímil artificio del códice o cartapacio antiguo traducido, donde se contenían las hazañas que él, fielmente, relata. Los ejemplos del *Amadís* y el *Quijote*, amén de ilustrar la tradición del tópico, permiten apreciar la intención paródica de la obra cervantina:

> [...] y trasladando y enmendando el libro IV [del *Amadís*] con *Las Sergas de Esplandián*, su hijo, que hasta aquí no es en memoria de ninguno ser visto, que por gran dicha pareció en una tumba de piedra que debaxo de la tierra en una ermita cerca de Constantinopla fue hallada, y traído por un húngaro mercadero a estas partes de España, en letra y pergamino tan antiguo que con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabían (Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*).

> Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como yo soy aficio-

nado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado desta mi natural inclinación, tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía, y vile con caracteres que conocí ser arábigos. Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese [...].

Cuando yo oí decir «Dulcinea del Toboso», quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de don Quijote. Con esta imaginación, le di priesa que leyese el principio, y, haciéndolo ansí, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo.* Mucha discreción fue menester para disimular el contento que recebí cuando llegó a mis oídos el título del libro; y, salteándosele al sedero, compré al muchacho todos los papeles y cartapacios por medio real; que si él tuviera discreción y supiera lo que yo los deseaba, bien se pudiera prometer y llevar más de seis reales de la compra. Apartéme luego con el morisco por el claustro de la iglesia mayor, y roguéle me volviese aquellos cartapacios, todos los que trataban de don Quijote, en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada, ofreciéndole la paga que él quisiese. Contentóse con dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo, y prometió de traducirlos bien y fielmente y con mucha brevedad. Pero yo, por facilitar más el negocio y por no dejar de la mano tan buen hallazgo, le truje a mi casa, donde en poco más de mes y medio la tradujo toda, del mesmo modo que aquí se refiere. (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha.*)

«No encuentro palabras». No necesariamente ya en el ámbito del exordio, el autor, enfrentado al modo de expresar la magnitud de un hecho con palabras, recurre a menudo a la fórmula de afirmar lo inútil de tal pretensión, por cuanto el lenguaje no puede plasmar en su justa medida las realidades inefables. En último término, esta renuncia contribuye a ponderar el objeto en cuestión.

Así, por ejemplo, en la literatura amorosa resulta muy frecuente la aplicación de este tópico a la belleza de la amada o al sufrimiento del enamorado:

¿Quién podría comportar,
aunque digan ser locura,
si lengua tiene, callar,
oyendo a todos loar
la vuestra linda figura?
Fasta aquí gran voluntad,
pensé, a muchos fazía dezir;
mas, fablando la verdad,
es tanta vuestra beldad
que non se puede escrebir

(Carvajal, *Cancionero de Estúñiga*)

> Decir yo agora la vida que pasaba en su ausencia, la tristeza, los suspiros, las lágrimas que por estos cansados ojos cada día derramaba, no sé si podré, que pena es la mía que aun decir no se puede. ¡Ved cómo podrá sufrirse! (Jorge de Montemayor, *La Diana*).

Analogías literarias. Otro grupo de tópicos tradicionales de la creación literaria se basa en una comparación de semejanza (*locus a simili*) establecida entre la obra escrita y otros elementos de muy diverso rango.

Una de estas identificaciones es la metáfora (o alegoría) náutica que asemeja *la creación literaria a una travesía marítima*:

> La flaca barquilla de mis pensamientos,
> veyendo mudança de tiempos escuros,
> cansada ya toma los puertos seguros,
> temiendo discordia de los elementos.
> Tremen las ondas e luchan los vientos,
> cansa mi mano con el gobernalle,
> las nueve Musas me mandan que calle,
> fin me demandan mis largos tormentos
>
> (Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*)[17]

> Y tú, deseoso de aprovechar, a quien verdaderamente consideré cuando esta obra escribía, no entiendas que haberlo hecho fue acaso movido de interés ni para ostentación de ingenio, que nunca lo pretendí ni me hallé con caudal suficiente. Alguno querrá decir que, llevando vueltas las espaldas y la vista contraria, encamino mi barquilla donde tengo el deseo de tomar puerto. Pues doyte mi palabra que se engaña y a solo el bien común puse la proa, si de tal bien fuese digno que a ello sirviese (Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*).

El *libro y la escritura* mismos pueden ser empleados como representación de otra realidad. Señalemos algunos ejemplos de las múltiples manifestaciones de este tópico.[18]

En el siguiente pasaje de Juan Rodríguez del Padrón, las manifestaciones de un enamorado son tan inútiles como sembrar en un arenal o escribir sobre el agua:

> Bien amar, leal servir,
> cridar e dezir mis penas

17. Esta estrofa número 298 del *Laberinto de Fortuna* es espuria para muchos editores modernos.
18. Curtius, *Literatura europea...*, vol. I, pp. 423-489, les dedica todo un capítulo de su trabajo, donde hace especial mención del Siglo de Oro español, con ejemplos de Góngora, Lope, Calderón y Gracián.

es sembrar en las arenas
o en las ondas escrebir

(Juan Rodríguez del Padrón,
Cancionero de Estúñiga)

También Garcilaso de la Vega asocia la escritura al sentimiento amoroso en el inicio de uno de sus más célebres sonetos:

Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto
y cuanto yo escribir de vós deseo:
vós sola lo escribistes; yo lo leo,
tan solo, que aun de vós me guardo en esto

(Garcilaso de la Vega)

El último ejemplo pertenece a Luis de Góngora. Se trata de un complejo concepto, elaborado sobre los paralelismos de la corriente del agua y el curso de la escritura, esto es, el período. Sobre esta asociación, en la que radica el tópico, Góngora construye el sorprendente vínculo de ideas que denomina a dos islas situadas en medio del flujo de agua *paréntesis frondosos al período de su corriente*: así como el paréntesis es un inciso que interrumpe el curso de la escritura, también las islas cortan el curso (el período) de la corriente de agua:[19]

en brazos dividido caudalosos
de islas, que paréntesis frondosos
al período son de su corriente.

También cabe señalar aquí el tópico tradicional recogido en la fórmula horaciana *Ut pictura poesis*, que establece paralelismos entre las creaciones literaria y pictórica. Desde sus orígenes clásicos, fue objeto de comentario medieval en tratadistas como Godofredo de Vinsauf, para adquirir su máximo apogeo con el de las artes plásticas en el Renacimiento —lo glosaron extensamente los comentaristas italianos de Aristóteles y Horacio— y Barroco.[20] En el ejemplo medieval se reclama la ayuda divina para la descripción de la dama, en letra y en pin-

19. Los versos (197-211) se hallan en la primera versión de las *Soledades*, en uno de los lugares censurados por Pedro de Valencia. Una buena muestra de problemas textuales, variantes y atribuciones en la poesía gongorina aparece en el trabajo de A. Carreira, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, Sirmio, Quaderns Crema, 1994.

20. Un botón de muestra para adentrarse en la extensa bibliografía de este tópico: E. Orozco, *Temas del barroco en poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, 1947; y A. García Berrio, «Historia de un abuso interpretativo: "Ut pictura poesis"», en *Estudios dedicados a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad, 1976, vol. I, pp. 291-307.

tura. El soneto de Lope es un ejemplo de la fusión de ambas esferas, que desemboca en las figuras del «pintor poeta» y el «poeta pintor»:

Vuestra virtud guarnecida
de lindezas sola una
y en real sangre texida,
loaros en esta vida
no basta lengua ninguna.
Pues, para bien blasonaros,
socorra gracia divina,
y a la mano en pintaros,
qu'el sentido en contemplaros
con razón se descamina

(Crespí de Valdaura, *Cancionero general*)

Dos cosas despertaron mis antojos,
extranjeras, no alma, a los sentidos;
Marino, gran pintor de los oídos,
y Rubens, gran poeta de los ojos.
Marino, fénix ya de sus despojos,
yace en Italia resistiendo olvidos;
Rubens, los héroes del pincel vencidos,
da gloria a Flandes y a la envidia enojos.
Mas ni de aquél la pluma, o la destreza
déste con el pincel pintar pudieran
un hombre que, pudiendo, a nadie ayuda.
Porque es tan desigual naturaleza,
que cuando a retratalle se atrevieran,
ser hombre o fiera, les pusiera en duda

(Lope de Vega)

Tópica de la conclusión. Igual que existen fórmulas para los inicios de la obra literaria, las hay asimismo para su conclusión. Como en el primer caso, también estos finales canónicos derivan del *locus a causa*, pues se trata de ideas consagradas como justificaciones de la culminación del acto de escritura.

Un tipo de conclusión tradicional de la obra literaria es el denominado *final abrupto*, que consiste simplemente en terminar de manera brusca, sin despedidas ni rodeos, indicando escuetamente que la obra o una parte de ella ha acabado:

Las coplas d'este cantar aquí's van acabando.
¡El Criador vos vala con todos los sos santos!

(*Cantar de Mio Cid*)

Si como es cosa vuestra
deseo saber decir lo que en vós cabe,
ojos, vós lo sabéis y Amor lo sabe.
Mas, canción, pues tan alto se nos muestra
el misterio que toco,
callar mucho es mejor que decir poco

(Gutierre de Cetina)

Otra manera tópica de terminar es *apelar al cansancio* o a *la musa fatigada*:

Gracias al Criador que nos quiso guiar,
que guía los romeros que van en Ultramar,
el romanz es complido, puesto en buen logar;
días ha que lazdramos, queremos ir folgar

(Gonzalo de Berceo, *Sacrificio de la Misa*)

Aquí, señor, me toma un gran desmayo;
no puedo más hablar, falta el aliento:
Dios me lleve a ver nieve de Moncayo,
que allá declararé mejor mi intento

(Bartolomé Leonardo de Argensola)

También se puede justificar la conclusión de la obra o de un pasaje importante debido a que *se hace de noche*:

Luenga serié la conta de las aves contar;
la noche va viniendo, quiérovos destajar;
ya no sé cuál quisiesse de las otras echar
cuando la cigarra non quiero olvidar

(*Libro de Alexandre*)

Pues sabrás, Inés hermana,
que el portugués cayó enfermo...
Las once dan; yo me duermo,
quédese para mañana

(Baltasar del Alcázar)

b) TÓPICA DE LA CONSOLACIÓN. Como se desprende de su nombre, la tópica de la consolación está ligada originariamente al pésame. En el dominio literario, recoge diversas fórmulas que los escritores han afianzado en el intento de preparar al hombre para la difícil aceptación de la muerte. En este sentido, estos argumentos constituyen *loci*

a modo, por cuanto a ellos subyacen maneras, más o menos resignadas, de afrontar una defunción.

«*La muerte es el final para todos*» es una de estas ideas:

Muerto es Apolonio, nós a morir habemos;
por cuanto nós amamos, la fin non olvidemos;
cual aquí fiziéremos, allá tal recibremos;
allá iremos todos, nunca acá saldremos

(*Libro de Apolonio*)

Y tú muerte, ¿qué haces,
pues no precias a reyes, duques, condes,
mas todo lo deshaces,
y a mí no me respondes?

(Jerónimo de Contreras)

Reproches a la muerte y alabanza del difunto se funden al lamentar que «*La muerte o Dios se lleva primero a los mejores*»:

Allí, Joán de Merlo, te vi con dolor:
mayor vi tu fin que non vi tu miedo,
mayor vi tu daño que non el remiedo
que dio la tu muerte al tu matador.
¡Oh porfioso, pestífero error!
¡Oh fados crueles, soberbios, rabiosos,
que siempre robades los más vertuosos
e perdonades la gente peor!

(Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*)

¡Ojalá, oh Muerte, o que tuvieras ojos
o que no fueras ruda, porque vieras
la injusta ejecución de tus enojos!
Porque a las letras, trépida, cedieras,
y en las vidas, que apenas lo parecen,
execrables cortaran tus tijeras

(Francisco Diego de Sayas, *En la muerte del Dotor Bartolomé Leonardo de Argensola*)

Un argumento habitual en este contexto consolatorio es «*La muerte conduce al conocimiento de Dios*»:

Así, con tal entender,
todos sentidos humanos
olvidados,

cercado de su mujer
y de hijos y de hermanos
y criados,
dio el alma a quien ge la dio,
el cual la ponga en el cielo
y en su gloria;
y aunque la vida murió,
nos dexó harto consuelo
su memoria

(Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre*)

Este largo martirio de la vida,
la fe tan viva y la esperanza muerta,
el alma desvelada y tan despierta
al dolor y al consuelo tan dormida;
esta perpetua ausencia y despedida,
entrar el mal, cerrar tras sí la puerta,
con diligencia y gana descubierta
de que el bien no halle entrada ni él salida;
ser los alivios más sangrientos lazos
y riendas libres de los desconciertos,
efecto son, Señor, de mis pecados,
de que me han de librar esos tus brazos
que para recibirme están abiertos
y por no castigarme están clavados.

(Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas)

c) TÓPICOS TRADICIONALES DE ESPACIO. El sistema de los *loci* ofrecía al orador o escritor un abanico de posibilidades a la hora de abordar el tratamiento del lugar donde había sucedido el hecho (*loci a loco*). La tradición literaria ha consagrado como principales tópicos espaciales los siguientes modelos.

Locus amoenus. Inicialmente vinculado a la poesía bucólica, este modelo de descripción paisajística se caracteriza por elementos canónicos como el prado con árboles frondosos, sol y sombra, suave brisa, proximidad de un arroyo o fuente, armónico canto de las aves... Tales elementos invitan al descanso y, con él, a las imaginaciones y cantos relacionados con el amor:

Ya los pastores, que por los campos del caudaloso Ezla apacentaban sus ganados, se comenzaban a mostrar cada uno con su rebaño por la orilla de sus cristalinas aguas, tomando el pasto antes que el sol saliese, y advirtiendo el mejor lugar para después pasar la calorosa siesta, cuan-

do la hermosa pastora Selvagia, por la cuesta que de la aldea bajaba al espeso bosque, venía trayendo delante de sí sus mansas ovejuelas. Y después de habellas metido entre los árboles bajos y espesos, de que allí había mucha abundancia, y verlas ocupadas en alcanzar las más bajuelas ramas, satisfaciendo la hambre que traían, la pastora se fue derecha a la fuente de los alisos, donde el día antes con los dos pastores había pasado la siesta.

Y como vio el lugar tan aparejado para tristes imaginaciones, se quiso aprovechar del tiempo, sentándose cabe la fuente, cuya agua la de los ojos acrecentaba. Y después de haber gran rato imaginado, comenzó a decir [...] (Jorge de Montemayor, *La Diana*).

La literatura cristiana ha empleado el modelo retórico del *locus amoenus* en las descripciones del Paraíso, tal y como se advierte en la introducción de los *Milagros de Nuestra Señora*:

Yo, maestro Gonçalvo de Berceo nomnado,
yendo en romería, caecí en un prado,
verde e bien sencido, de flores bien poblado,
logar cobdiciavero pora homne cansado.
Daban olor sobejo las flores bien olientes,
refrescaban en homne las carnes e las mientes;
manaban cada canto fuentes claras corrientes,
en verano bien frías, en ivierno calientes

(Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*)

Locus eremus. Constituye el paraje opuesto al lugar ameno; las flores y el prado se convierten en arena y peñascos, y los ruiseñores en fieras; África y, en concreto, Libia son lugares con los que a menudo se ha identificado este paisaje; también la nieve, el frío y los hielos pueden aparecer en su descripción. Este espacio sirve a menudo de marco o reflejo de la soledad del amante o la crueldad de su amada —como en el primer ejemplo—, pero también se ha aplicado como referente negativo en reflexiones de carácter político —así, en el pasaje quevediano—:

Caminando por mis males
alongado d'esperanza,
sin ninguna confianza
de quien pudiesse valerme,
determiné de perderme,
d'irme por unas montañas
donde vi bestias estrañas,
fieras de quien hube miedo

(Garci Sánchez de Badajoz,
Cancionero general)

No hay en la universidad del mundo cosa peor habitada, y peor asistida que la oreja del príncipe; no la Libia, con sus venenos animados; no la Tesalia, con sus yerbas, milicia de la muerte; no el África, con el horror de sus fieras. Éstos en los desiertos y las montañas tienen ociosa su malicia, sin ejercicio su muerte, sin culpa su veneno. Advierte, empero, que todo el tráfago de los soberbios, de los invidiosos, de los tiranos, de los impíos, de los crueles, de los hipócritas, no sale de la oreja del príncipe (Francisco de Quevedo, *Virtud militante*).

La invocación de la naturaleza. Las definiciones clásicas de la *apóstrofe* (*vid. infra* 2.3.1.1.2.2) contemplaban los elementos de la naturaleza como frecuentes receptores del repentino giro apelativo que supone dicha figura. Así, la invocación de la naturaleza se ha convertido en uno de los tópicos tradicionales vinculados al espacio literario, destinatario de llamadas o confidente de lamentos:

¡Ay luna que reluzes,
toda la noche m'alumbres!
¡Ay luna atán bella,
alúmbresme a la sierra
por do vaya y venga!
¡Toda la noche m'alumbres!

(Anónimo, *Cancionero de Upsala*)

¡Oh bosques y espesuras
plantadas por la mano del Amado!,
¡Oh prado de verduras
de flores esmaltado!,
decid si por vosotros ha pasado

(San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*)

Beatus ille. Este tópico, asociado a Horacio, elogia al sabio que, despreciando el mundo y sus afanes, se refugia en la medianía y el ocio rústico para ejercitar la virtud y su propio conocimiento. Bajo la anhelada paz campestre (*locus a loco*) se encuentra, evidentemente, la defensa moralizante de un determinado *modo* de vida, lo cual hace de esta categoría un *topos* muy complejo. En nuestra literatura, ya el marqués de Santillana desarrolló esta idea:

¡Benditos aquellos que con el açada
sustentan su vida e viven contentos
e, de cuando en cuando, conocen morada
e sufren pacientes las lluvias e vientos!
Ca éstos non temen los sus movimientos
nin saben las cosas del tiempo passado

nin de las presentes se fazen cuidado
nin las venideras dó han nacimientos

(Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponça*)

La siguiente pieza de fray Luis de León sintetiza su recreación del tópico, más extensa en su conocida «Oda a la vida solitaria»:

[A la salida de la cárcel]

Aquí la envidia y mentira
me tuvieron encerrado.
Dichoso el humilde estado
del sabio que se retira
de aqueste mundo malvado,
y con pobre mesa y casa
en el campo deleitoso
con sólo Dios se compasa
y a solas su vida pasa,
ni envidiado ni envidioso

(Fray Luis de León)

Cuando el rechazo del mundo y el elogio de la retirada medianía se comparan y concentran en la corte y la vida rústica, nos hallamos ante la idea del «*Menosprecio de corte y alabanza de aldea*», como ocurre en el célebre tratado homónimo de fray Antonio de Guevara.

d) TÓPICOS TRADICIONALES DE TIEMPO. En torno a la idea del tiempo (*locus a tempore*) se han consagrado algunos de los más conocidos tópicos de la tradición literaria, los cuales enfocan las diferentes actitudes del hombre ante su incesante transcurrir hacia la muerte.

Ubi sunt? Uno de ellos se formula en la interrogación retórica sobre el paradero de las pasadas glorias y esplendores humanos, borrados por la acción del tiempo:

Pues ¿dó los imperios e dó los poderes,
reinos, rentas e los señoríos?;
¿a dó los orgullos, las famas e bríos;
a dó las empresas, a dó los traeres,
a dó las ciencias, a dó los saberes,
a dó los maestros de la poetría,
a dó los rimares de gran maestría,
a dó los cantares, a dó los tañeres?
¿A dó los tesoros, vasallos, servientes;
a dó los firmalles, piedras preciosas;

a dó el aljófar, posadas costosas;
a dó el algalia e aguas olientes;
a dó paños de oro, cadenas luzientes;
a dó los collares, las jarreteras;
a dó peñas grises, a dó peñas veras,
a dó las sonajas que van retinientes?

(Ferrán Sánchez de Calavera, *Cancionero de Baena*)

En el siglo XVII, la imagen de las *ruinas* se asocia a menudo a la manifestación de este tópico:

Este despedazado anfiteatro,
impío honor de los dioses, cuya afrenta
publica el amarillo jaramago,
ya reducido a trágico teatro,
¡oh fábula del tiempo!, representa
cuánta fue su grandeza y es su estrago.
¿Cómo en el cerco vago
de su despierta arena
el gran pueblo no suena?
¿Dónde, pues fieras hay, está el desnudo
luchador? ¿Dónde está el atleta fuerte?
Todo despareció: cambió la suerte
voces alegres en silencio mudo;
mas aun el tiempo da en estos despojos
espectáculos fieros a los ojos,
y miran tan confusos lo presente,
que voces de dolor el alma siente

(Rodrigo Caro, *Canción a las ruinas de Itálica*)

Contemptus mundi. Otro de los tópicos que puede ser incluido en esta esfera es el menosprecio del mundo, pues es ésta la actitud que despierta la fragilidad de los bienes terrenos, efímeros engaños ante el efecto destructor del tiempo. Dios, la virtud o el retiro reflexivo son algunos de los valores opuestos a la mundanal vanidad:

El cuidar de los homnes todo es vanidad;
los pensamientos nuestros non han establidad,
ca non es nuestro seso sinón fragilidad,
fuera que nos contiene Dios por su piedad.
Nin poder nin esfuerço nin haber monedado
no'l valen al que es de Dios desamparado;
aquel que a Él plaze, ésse es bien guiado;
el que Él desampara es del tod'afollado

(*Libro de Alexandre*)

Dice el soberbio que es grande; desmiéntele la muerte, diciendo que es nada. Dice el mundo que es rico; dice la muerte que es pobre. Dice el soberbio que es todopoderoso; dice la muerte que miente, que todo es miseria y flaqueza. Dice el mundo que da contento y puestos y posesiones y gloria; dice la muerte que miente, que no da nada, que todo lo presta, y lo vuelve a quitar con dolor y lágrimas (Francisco de Quevedo, *Virtud militante*).

Carpe diem. La reacción ante la muerte y el paso del tiempo también puede ser la de aprovechar el momento, el esplendor de la pasajera juventud. Este tópico, que en las letras hispánicas ya se halla en la vena más antigua de la lírica tradicional, ha inspirado algunos de nuestros más conocidos sonetos clásicos:

Ahora que soy moza
quiérome holgar,
que cuando se es vieja
todo es tosejar

(Anónimo)

En tanto que de rosa y d'azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;
y en tanto que'l cabello, que'n la vena
del oro s'escogió, con vuelo presto,
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:
coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que'l tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.
Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre

(Garcilaso de la Vega)

Recuérdese, asimismo, «Mientras por competir con tu cabello» de Luis de Góngora.

e) TÓPICOS DE CIRCUNSTANCIAS. Algunas de las circunstancias que la retórica consideraba de posible influencia en el desarrollo de la acción (*loci a circumstantia*) han adquirido el estatuto de tradicionales, que ha hecho de ellas tópicos con un fecundo rastro literario.

La perturbación natural que acompaña a un hecho importante. Tiene lugar muy habitualmente en el momento del nacimiento de pro-

hombres, como Alejandro Magno en el *Libro de Alexandre* o Segismundo en *La vida es sueño*:

Grandes signos contieron cuand'est'infant nació:
el aire fue cambiado, el sol escureció,
tod'el mar fue irado, la tierra tremeció,
por poco que el mundo todo non pereció.
Otros signos contieron que son más generales:
cayeron de las nubes unas piedras puñales;
aún veyeron otros mayores o atales:
lidiaron un día todo dos águilas cabdales

(*Libro de Alexandre*)

BASILIO. Llegó de su parto el día,
y, los presagios cumplidos,
porque tarde o nunca son
mentirosos los impíos,
nació en horóscopo tal
que el sol, en su sangre tinto,
entraba sañudamente
con la luna en desafío;
y, siendo valla la tierra,
los dos faroles divinos
a luz entera luchaban,
ya que no a brazo partido.
El mayor, el más horrendo
eclipse que ha padecido
el sol, después que con sangre
lloró la muerte de Cristo,
éste fue, porque, anegado
el orbe, entre incendios vivos,
presumió que padecía
el último parasismo:
los cielos se escurecieron,
temblaron los edificios,
llovieron piedras las nubes,
corrieron sangre los ríos.
En este mísero, en este
mortal planeta o signo
nació Segismundo, dando
de su condición indicios,
pues dio la muerte a su madre,
con cuya fiereza dijo:
«Hombre soy, pues que ya empiezo
a pagar mal beneficios»

(Calderón de la Barca, *La vida es sueño*)

Obsérvese cómo en el texto de Calderón también asoma la vertiente cristiana del tópico, que asocia la perturbación natural a la muerte de Cristo. De manera más marcada aparece este tópico en el siguiente poema de Lope:

> La tarde se escurecía
> entre la una y las dos,
> que viendo que el Sol se muere,
> se vistió de luto el sol.
> Tinieblas cubren los aires,
> las piedras de dos en dos
> se rompen unas con otras,
> y el pecho del hombre no.
> Los ángeles de paz lloran
> con tan amargo dolor,
> que los cielos y la tierra
> conocen que muere Dios.
>
> (Lope de Vega)

El mundo al revés. Se trata de otro tópico con una rica manifestación en distintas tradiciones literarias. Así, en la literatura satírica y moral aparece con frecuencia para dibujar un orden social dominado por lacras, vicios y falsedad. El escritor recurre entonces a retratarlo como un mundo al revés, cuyos valores se encuentran paradójicamente desordenados, invertidos por la acción de esos comportamientos censurables:

> Tuelle [el Mundo] con sus falagos al homne el sentido;
> lo quel' debría membrar, échalo en olvido:
> es la carne señora, espíritu vencido,
> faze barrer la casa la mujer al marido
>
> (*Libro de Alexandre*)

> Si queréis ser honrado, habéis de ser adulador y mentiroso y entremetido. Si queréis medrar, habéis de sufrir y ser infame. Si os queréis casar, habéis de ser cornudo. Si no lo queréis ser, lo seréis sin parte y donde se pudiere. Para ser valiente habéis de ser traidor y borracho y blasfemo (Francisco de Quevedo, *Discurso de todos los diablos*).

Cuando la idea se vincula al sentimiento amoroso, es la intensidad de éste la que trastorna el orden natural:

> Materia diste al mundo de 'speranza
> d'alcanzar lo imposible y no pensado
> y d'hacer juntar lo diferente,

dando a quien diste el corazón malvado,
quitándolo de mí con tal mudanza,
que siempre sonará de gente en gente.
La cordera paciente
con el lobo hambriento
hará su ajuntamiento,
y con las simples aves sin ruido
harán las bravas sierpes ya su nido,
que mayor diferencia comprehendo
de ti al que has escogido.
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo

(Garcilaso de la Vega, «Égloga I»)

f) TÓPICOS DE COMPARACIÓN. Una serie de tópicos tradicionales se han consolidado en torno al *locus a comparatione*, es decir, sobre la comparación de dos realidades.

La vida como viaje marítimo. Como ya se ha visto antes, el hombre es el navegante en la travesía marítima de la vida, concepto este último más amplio. Juan de Dueñas desarrolla una compleja alegoría náutica, de signo amoroso y político, en su «Nao de Amor»:

En altas ondas del mar
navegando con fortuna,
al tiempo vela ninguna
non podiendo comportar,
contrarios vientos a par
sacudiendo las entenas,
esforcé con velas buenas,
mas non pude contrastar
al gran poder de mis penas.
Nave de grande humildança
fiz por compás ninvelando,
en amor fortificando
su camino de esperança;
las tablas de lealtança,
juntadas con discreción,
empegadas de razón;
en la casa de temprança
servando justo timón

(Juan de Dueñas, *Cancionero de Estúñiga*)

La fragilidad de esta vida terrena, débil embarcación, aflora en los versos de Bartolomé Leonardo de Argensola:

¿Qué es la vida mortal sino barquilla,
de tablas no, de vidrios fabricada,
expuesta a tempestad aun en la orilla?

(Bartolomé Leonardo de Argensola)

Recuérdese también en este punto la equiparación de la navegación a la creación literaria, incluida en otro apartado (*vid. supra*).

La vida como camino. Otro paralelismo habitualísimo en muy diversas tradiciones literarias —antiguas y modernas, paganas y cristianas— es la equiparación de la vida humana a una senda que se recorre desde el nacimiento hasta la muerte:

Este mundo es el camino
para el otro, que es morada
sin pesar,
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada sin errar.
Partimos cuando nacemos,
andamos cuando vivimos
y allegamos
al tiempo que fenecemos;
así que, cuando morimos,
descansamos

(Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre*)

Cuando me paro a contemplar mi 'stado
y a ver los pasos por dó m'han traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado.
Mas, cuando del camino 'stó olvidado,
a tanto mal no sé por dó he venido;
sé que me acabo, y más he yo sentido
ver acabar comigo mi cuidado

(Garcilaso de la Vega)

Las armas y las letras. Las anteriores colaciones eran analógicas o de semejanza. Otra posibilidad es la que intenta determinar la superioridad de uno de los elementos. En este punto, tal vez el binomio más famoso en literatura sea el que encarnan las armas y las letras.

En el pasaje del marqués de Santillana, más que precedencia de un polo sobre el otro, se aboga por la armónica fusión de ambos:

Ca, ciertamente, bienaventurado príncipe, assí como yo este otro día escrebía a un amigo mío, la ciencia non embota el fierro de la lança ni

faze floxa la espada en la mano del caballero (Marqués de Santillana, *Proemio a los Proverbios*).

Cuando esta convivencia se aplica al retrato de un héroe o soberano, nos hallamos ante una ilustración del tópico conocido como *sapientia et fortitudo* (*vid. supra*).[21]

Frente a la conciliación, una de las más encendidas defensas de las armas es la pronunciada por Don Quijote:

> Ahora no hay que dudar, sino que esta arte y ejercicio excede a todas aquellas y aquellos que los hombres inventaron, y tanto más se ha de tener en estima cuanto a más peligros está sujeto. Quítenseme delante los que dijeren que las letras hacen ventaja a las armas; que les diré, y sean quien se fueren, que no saben lo que dicen. Porque la razón que los tales suelen decir y a lo que ellos más se atienen, es que los trabajos del espíritu exceden a los del cuerpo, y que las armas sólo con el cuerpo se ejercitan, como si fuese su ejercicio propio de ganapanes, para el cual no es menester más de buenas fuerzas, o como si en esto [que] llamamos armas los que las profesamos no se encerrasen los actos de la fortaleza, los cuales piden para ejecutallos mucho entendimiento, o como si no trabajase el ánimo del guerrero que tiene a su cargo un ejército, o la defensa de una ciudad sitiada, así con el espíritu como con el cuerpo [...] (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*).

2.2. *Dispositio*

Una vez que ha hallado las ideas, el orador debe ordenarlas convenientemente para que resulten más persuasivas. Esta fase elaborativa del discurso, que se ocupa de la organización de sus contenidos, se denomina *dispositio*.

Pese a que teóricamente la *dispositio* sigue a la *inventio*, los tratadistas de retórica suelen tratar ambas dimensiones oratorias conjuntamente —así, por ejemplo, la *Rhetorica ad Herennium*—. Como hemos visto, con gran frecuencia las ideas que suministra la *inventio* ya están connaturalmente vinculadas a determinadas partes del discurso; de este modo, *inventio* y *dispositio* son procesos simultáneos (*cfr. supra* 2.1).

En la práctica, pues, los rétores antiguos subordinaron a la *inventio* la *dispositio* y se preocuparon poco por los elementos más puramente estructurales de esta última. En el presente manual se apreciará un cierto contraste entre el número de páginas dedicado a ambas

21. Para un desarrollo histórico de la conexión entre estos dos tópicos, véase E. R. Curtius, *Literatura europea...*, vol. 1, pp. 254-258.

fases elaborativas. Ello no es debido a un error de concepción, sino al simple hecho de que el *ars rhetorica* clásica no desarrolló demasiado los conceptos dispositivos. La actual narratología ha encontrado en este dominio un terreno poco explorado y se ha aplicado a estudiarlo con avidez.

La *dispositio*, en sentido amplio, afecta a todos los elementos de la cadena del discurso, desde sus unidades mínimas de significado —las palabras o, si se quiere, los morfemas o incluso los fonemas, aunque éstos sean meros significantes— hasta la estructura general de la pieza oratoria. No obstante, de la combinación de las palabras en oraciones y de las oraciones en parágrafos se ocupa la *compositio*, uno de los constituyentes de la *elocutio* (*vid. infra*). De esta manera, la *dispositio* se centra en el análisis de los constituyentes mayores del discurso.

En el estudio de la *dispositio*, los rétores clásicos se ocupan de la estructura de la pieza oratoria, no de la estructura de la obra literaria. Con todo, el análisis de la *dispositio* aplicado a la literatura es de todo punto pertinente.

En primer lugar, la *oratio* (judicial, forense o deliberativa) y la composición literaria son unidades semánticas y verbales cuyo objetivo último es el mismo (enseñar, deleitar o conmover). Dado que en el sistema de enseñanza antiguo, medieval y moderno, la retórica ocupa un lugar preeminente, la formación del literato no puede ignorar esta circunstancia, que incidirá en la concepción de sus escritos. Secundariamente, algunos subgéneros literarios —piénsese en los memoriales y tratados de Quevedo— o ciertos fragmentos de obras extensas —por ejemplo, en la *Celestina*, las argumentaciones de la alcahueta para convencer a sus víctimas o el planto de Pleberio— son verdaderos discursos oratorios. Por lo tanto, el estudio de la estructura literaria desde la óptica de la *dispositio* resulta muy útil y, en muchos casos, es extremadamente esclarecedor.

De los distintos elementos de *dispositio* que contempla H. Lausberg, nos interesan particularmente aquellos que atañen a la estructura interna del discurso.[22] Como ha señalado este eminente filólogo, teóricamente los tipos posibles de alteración del todo lineal oratorio coinciden con las categorías modificativas aristotélicas: supresión, adición, sustitución y cambio de orden.[23] La sustitución tiene una du-

22. Contra lo que suele ocurrir, el tratamiento de la *dispositio* por Lausberg es más complejo en *Elementos...*, §§ 46-90 que en *Manual...*, §§ 443-452. En estas páginas, nos centraremos en lo que Lausberg denomina *dispositio interna* del discurso, pues su *dispositio externa*, más que exposición de la teoría antigua, es, en líneas generales, una reinterpretación personal —muy inteligente— del filólogo germano.

23. *Vid.* H. Lausberg, *Elementos...*, §§ 58-63.

dosa rentabilidad en sus aplicaciones a la estructura literaria, salvo que se estudie un proceso de traducción. Por el contrario, la supresión y la adición, que afectan al número de partes del discurso, y el cambio de orden inciden de manera especial en la secuenciación retórica y poética.

2.2.1. NÚMERO DE LAS PARTES DEL DISCURSO

Con respecto al número de partes, los discursos tienden a desarrollar una estructura general bipartita o tripartita. En ambas modalidades, cada una de las secuencias principales puede constar de subdivisiones.

La *disposición bipartita* supone la coexistencia de dos constituyentes que mantienen una tensión recíproca en el conjunto que los íntegra. Recurriendo a un símil sintáctico, este molde dispositivo es semejante a la estructura de una oración adversativa: el primer elemento introduce una idea, que será completada por el segundo formante; ninguno de los miembros de la unidad puede aparecer aislado, pues sólo el todo les confiere sentido.

Veamos algunos ejemplos, referidos en primer lugar a la estructura de obras literarias de cierta extensión.

El *Cantar de Mio Cid* es tradicionalmente dividido en tres secciones editoriales, cada una de las cuales se interpretaría en una sesión juglaresca —los cantares «del destierro», «de las bodas de las hijas del Cid» y «de la afrenta de Corpes», según Menéndez Pidal—. Sin embargo, la estructura interna del poema puede ser interpretada como una disposición bimembre, a partir de dos acciones complementarias con fundamento en el honor del protagonista: la parte inicial (tiradas 1 a 104) gira en torno a la honra política del Cid, mientras que la segunda (tiradas 104 a 152) se centra en su honra familiar. Ambas secuencias están hábilmente engarzadas en la obra: en la tirada 104, el rey Alfonso levanta a Rodrigo la pena del destierro —con lo que concluye la primera acción—, pero, pese a las reticencias del héroe, sanciona las bodas de sus hijas con los infantes de Carrión —así se inicia la segunda parte.

Un claro ejemplo áureo de estructura bipartita lo ofrecen dos diálogos de Alfonso de Valdés. En su *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, el breve argumento inicial sintetiza este diseño:

> Un caballero mancebo de la corte del Emperador llamado Latancio topó en la plaza de Valladolid con un arcidiano que venía de Roma en hábito de soldado, y entrando en Sanct Francisco, hablan sobre las co-

sas en Roma acaecidas. En la primera parte, muestra Latancio al Arcidiano cómo el Emperador ninguna culpa en ello tiene, y en la segunda cómo todo lo ha permitido Dios por el bien de la cristiandad.

El *Diálogo de Mercurio y Carón*, de elaboración más compleja, presenta dos niveles de dualidad estructural. Así, a lo largo de todo el libro se alternan dos núcleos argumentales: por un lado, la conversación que el dios y el barquero mantienen sobre los hechos del saco de Roma; por otro, el desfile de almas que va interrumpiendo esa charla para juzgar sus comportamientos. Pero, además, la obra presenta dos secciones claramente delimitadas por el distinto carácter de tales almas: si en la primera parte se pasará revista a doce ánimas, once de ellas condenadas por sus vicios,[24] en la segunda serán seis las alabadas por sus comportamientos de auténticos cristianos, siguiendo los preceptos de Erasmo.

Si nos centramos en piezas más breves o en fragmentos de obras mayores, se encuentran también ilustraciones abundantes de *dispositio* bipartita. Así, este célebre romance presenta dos secuencias claramente delimitadas:

Por el mes era de Mayo,
cuando haze la calor,
cuando canta la calandria
y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados
van a servir al amor;
sino yo, triste, cuitado,
que vivo en esta prisión,
que ni sé cuándo es de día
ni cuándo las noches son,
sino por una avezilla
que me cantaba al albor.
Matómela un ballestero.
¡Déle Dios mal galardón!

(«Romance del Prisionero»)

Los seis primeros versos constituyen un exordio primaveral a la manera de una canción de mayo: con la llegada de la estación florida, el buen tiempo anima el canto de los pájaros y la expresión del sentimiento amoroso. Frente a esta breve descripción del tiempo de la alegría universal, los ocho versos finales presentan la desdichada situación particular de un anónimo prisionero, cuyo lamento lírico llora,

24. El «casado» que cierra esta serie es un enlace positivo con la segunda parte.

en primera persona, la pérdida de su único consuelo, el trino de un pajarillo muerto por un cazador.

La forma estrófica del soneto ilustra perfectamente esta *dispositio* bipartita. Así, son muy frecuentes los sonetos que aprovechan la disposición estrófica *cuartetos/tercetos* para organizar en torno a ella el contenido: en ocasiones, los cuartetos desarrollan una idea que se contradice o matiza en los tercetos; otras veces, un ejemplo mitológico o un símil que los tercetos concluyen con la reflexión o experiencia del yo poético. En el siguiente soneto de Lope de Vega, el símil del pájaro y el cazador desarrollado en los cuartetos se equipara en los tercetos a la acción que sobre el amor ejercen los celos:

> Canta pájaro amante en la enramada
> selva a su amor, que por el verde suelo
> no ha visto al cazador que con desvelo
> le está escuchando, la ballesta armada.
> Tírale, yerra. Vuela, y la turbada
> voz en el pico transformada en yelo,
> vuelve, y de ramo en ramo acorta el vuelo
> por no alejarse de la prenda amada.
> Desta suerte el amor canta en el nido;
> mas luego que los celos que recela
> le tiran flechas de temor de olvido,
> huye, teme, sospecha, inquiere, cela,
> y hasta que ve que el cazador es ido,
> de pensamiento en pensamiento vuela
>
> (Lope de Vega)

Frente a la disposición bipartita, la *dispositio* tripartita implica la existencia de un principio, un medio y un fin en la obra.

De este modo, la estructuración más frecuente del discurso oratorio se acomoda a los moldes de la tripartición.[25] La parte inicial se denomina *exordium*; su finalidad primordial es captar la atención y ganarse los afectos del auditorio (*captatio benevolentiae*), pero también debe insinuar el asunto que se debatirá. La parte medial consta de dos elementos básicos: *narratio* y *argumentatio*. La *narratio* es una exposición clara, verosímil y breve de la causa y toma de postura del orador (tesis). La *argumentatio* está integrada por un conjunto de razonamientos que sostienen la tesis defendida y refutan la opinión contraria. Por último, la parte tercera y final es la *peroratio* o *conclusio*, que

25. Como ampliación de lo que sigue, véase H. Lausberg, *Manual...*, §§ 255-1.091. Obsérvese, de paso, cómo el autor incluye el estudio particular de las partes del discurso en la *inventio*, no en la *dispositio*, de acuerdo con la teoría retórica antigua.

constituye una recapitulación del discurso y un nuevo intento de conseguir la simpatía de los jueces o de conmover los ánimos del auditorio.[26]

En el ámbito literario hispano, el *Libro de Alexandre* es una clara manifestación de una estructura tripartita. El exordio de la obra (estrofas 1 a 6) capta la atención y benevolencia del lector —el autor siente la obligación moral de compartir sus saberes, asegura su competencia poética y subraya el provecho que se obtendrá de la lectura—; además, presenta sucintamente la materia de su obra —la vida de Alejandro Magno—. El núcleo del poema (estrofas 7 a 2.669) refiere pormenorizadamente la historia del caudillo macedonio, desde los momentos previos a su nacimiento hasta poco después de su muerte. Por último, la conclusión (estrofas 2.670 a 2.675) recalca la enseñanza de la obra —el *contemptus mundi*—, introduce una fórmula de humildad autorial para cimentar una nueva *captatio benevolentiae* —«gracias por haberme escuchado, aunque soy de poca ciencia»— y solicita una recompensa en forma de rezos.[27]

Asimismo, el esquema dispositivo tripartito describe a la perfección la estructura básica de la comedia en el Siglo de Oro, sucesión de un planteamiento, un nudo y un desenlace. Piénsese, por ejemplo, en la *Vida es sueño* de Calderón. Circunscritos a la acción principal, en la jornada primera se nos presenta a Segismundo, hijo del rey de Polonia, encarcelado al nacer porque un horóscopo había anunciado grandes daños si un día llegase a reinar. La segunda jornada constituye el nudo: para probar la profecía, el rey manda liberar a su hijo, quien en el palacio se comporta de modo brutal; devuelto a su prisión, Segismundo cree haberlo soñado todo. En el desenlace (jornada tercera), una revuelta popular le devuelve la libertad: Segismundo se hace coronar, pero ya ha comprendido que «aun en sueños / no se pierde el hacer bien» y, contra el vaticinio astrológico, gobierna con buen juicio.

Si nos ceñimos a unidades menores, también se advertirá la funcionalidad de la disposición tripartita. De este modo, en los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo, el esquema básico del capítulo consta de tres formantes: el exordio reclama la atención del destinatario con la promesa de una materia de interés; el núcleo narrativo, la parte más

26. Las distintas propuestas sobre las partes del discurso tienen en común su distribución en tres partes principales. No obstante, dentro del núcleo, constituido por *narratio* y *argumentantio* en nuestra exposición, algunos tratadistas desdoblan sus unidades básicas de diversos modos; así, por ejemplo, en la *Rhetorica ad Herennium*, la parte medial del discurso se divide en *narratio* (exposición de la causa), *divisio* (esbozo de las ideas asumidas y rechazadas), *confirmatio* (argumentos de la tesis defendida) y *confutatio* (refutación de los argumentos del oponente).

27. Seguimos la secuencia estrófica de J. Cañas Murillo (ed.), *Libro de Alexandre*, Madrid, Cátedra, 1988.

extensa, refiere un milagro auspiciado por la Virgen; y la conclusión, a modo de moraleja, recomienda la devoción a la madre de Dios. Tal estructura se manifiesta con claridad, por ejemplo, en los milagros II («El sacristán fornicario») y XIX («El parto maravilloso»).

El comienzo del memorial quevediano *Su espada por Santiago*, tras la dedicatoria a Olivares, constituye un ejemplo de cómo la prosa política y moral presenta una fuerte estructura retórica, que afecta no sólo al conjunto de la obra, sino también a sus capítulos y secciones menores. Esta parte del memorial se inicia con un exordio donde se capta la benevolencia de Felipe IV, a quien Quevedo dirige su petición favorable al apóstol. Continúa con una argumentación en la que expone brevemente sus razones y refuta los razonamientos de los partidarios de santa Teresa. La sección finaliza con una *peroratio* que apela vehementemente a la grandeza del monarca.

Como es natural, el orador y el poeta tienen la posibilidad de alterar los moldes dispositivos preestablecidos por necesidades expresivas o por afán de brevedad. Volvamos a los *Milagros de Nuestra Señora*. Como se ha señalado, la estructura de los capítulos consta a menudo de exordio, núcleo narrativo y conclusión. Sin embargo, otras veces Berceo elimina bien el exordio (milagro III, «El clérigo y la flor»), bien la conclusión (milagro VIII, «El romero de Santiago»), con lo que la estructura del milagro será bipartita, o incluso llega a suprimir exordio y conclusión, de tal manera que, en ciertos casos, el capítulo está integrado tan sólo por la parte narrativa (milagro X, «Los dos hermanos»). Esta *variatio* estructural tiene como intención principal evitar la monotonía.

2.2.2. Orden de las partes del discurso

Las posibilidades básicas de la *dispositio* en lo que atañe al orden de las partes del discurso son dos: el *ordo naturalis* y el *ordo artificialis*.

El *ordo naturalis* es un tipo de estructuración no marcada. Tiene lugar cuando se respeta una disposición establecida por convención —por ejemplo, las tres partes de un discurso tal y como las acabamos de ver— o fijada por la propia naturaleza —así, la sucesión histórica de los acontecimientos de un hecho determinado.

El *ordo artificialis* supone la modificación del *ordo naturalis*. Teóricamente, puede manifestarse en la alteración del orden habitual de las partes del discurso (*exordio, narratio...*). Más común resulta, empero, que actúe sobre la *dispositio* establecida por naturaleza.

En la parte segunda de la *General estoria*, dentro del prólogo de la historia de Troya, Alfonso X y sus colaboradores examinan dos modos

de iniciar un relato, el «comienço de natura» frente al «comienço del arte o de la maestría»:

> [El comienço de natura] es començar el hestoriador a contar la hestoria de la razón donde se levanta el fecho e donde viene el primero comienço de la cosa de que fabla en ella. E el otro comienço, del arte e de la maestría, [...] es cuando homne dexa la razón donde nace aquello por que hobo a acaecer aquel fecho de que él ha de fablar e todo lo ál que yaze allí fasta donde él toma razón de lo suyo, e comiença luego en la su razón en aquello que viene luego ante de lo suyo más de cerca (Alfonso X, *General estoria*).

Resulta evidente que el «comienço de natura» alfonsí equivale al *ordo naturalis*, mientras que el «comienço del arte» corresponde al *ordo artificialis* —y, más en concreto, a la narración *in medias res* (*vid. infra*)—. Al relatar la historia de Troya, Alfonso el Sabio empleará el inicio natural, y, así, además de presentar una visión completa de los acontecimientos —acude, para ello, a muy diversas fuentes, latinas y romances—, intentará ordenar los hechos lógica y cronológicamente, dimensiones ambas poco habituales en otros libros de materia troyana, empezando por el propio Homero. Los *Grandes anales de quince días*, viva y agitada crónica quevediana de la situación política en la segunda década del seiscientos, respetan también la sucesión cronológica de los acontecimientos históricos.

Un subtipo especial de *ordo naturalis*, a medio camino entre lo convencional y lo natural, está constituido por la tendencia oratoria a jerarquizar los elementos estructurales del discurso: a partir del rango inferior —desde el punto de vista formal o semántico—, se va incrementando la importancia de los constituyentes hasta finalizar con el grado máximo. De este modo, el nivel de expresividad asciende paulatinamente desde un primer estadio para conseguir en su punto álgido la persuasión más eficaz.

En un conocido soneto de Garcilaso, el hablante lírico describe el cabello de una muchacha, el cual «el viento mueve, esparce y desordena». Obsérvese la disposición de los verbos, situados en progresión fonética y semántica: el número de fonemas de cada voz se va incrementando, a la par que el sentido de los términos aumenta el grado de movimiento. Algo semejante, circunscrito al contenido, sucede en el verso final del soneto gongorino «Mientras por competir con tu cabello», que cierra la serie en *incrementum*: «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». Lo común de esta disposición retórica ascendente no escapó a la agudeza quevediana; de este modo, se dirá en *El Buscón* (I, 6) que «la carne no guardaba en manos de la ama la orden retórica, porque siempre iba de más a menos».

Ésta es la esencia, pues, del tipo de *ordo naturalis* analizado, aunque en este punto interesa más su proyección sobre unidades mayores del discurso, no sobre simples vocablos.[28] A este respecto, la estructura de la *canción* cortés o el *villancico* con glosa puede interpretarse como manifestación de esta clase de *ordo*.

Veamos un ejemplo:

Esta tal vida, señora,
en tenella,
más se pierde que en perdella.

Porque yo, vuestro cativo,
tal dolor sufro queriendo,
que, muriendo, estó más vivo
que no tal vida viviendo.
Porque hallo que tal vida,
en perdella,
gano, y piérdome en tenella

(Soria, *Cancionero general*)

El *estribillo* de este *villancico* (vv. 1-3) introduce una aserción breve y paradójica: perder la vida es menos grave que morir. A continuación, el conjunto constituido por *mudanza* y *vuelta* (vv. 4-10) glosa la paradoja inicial, amplificándola y aclarándola: la vida a que se refería el yo lírico es el vivir enamorado y dolorido, razón por la cual la muerte, como liberación de ese sufrimiento, es positiva. En contraste con el *estribillo*, por tanto, esta segunda parte supone un incremento formal —está más desarrollada verbalmente— pero también semántico, en el sentido de que el grado de claridad, difuso al principio, es ahora mayor.

Frente a las manifestaciones del orden natural —exceptuando, tal vez, la modalidad que se acaba de ver—, el *ordo artificialis* aporta una mayor carga de expresividad al discurso debido a su ruptura de la norma estructural establecida por naturaleza o convención.

Una de sus manifestaciones principales en la narración de acontecimientos es el inicio del relato *in medias res*. Así, el *Cantar de Mio Cid* nos muestra a Rodrigo camino del destierro, vueltos los ojos llorosos hacia lo que deja atrás. Sólo más adelante sabremos que el rey Alfonso lo ha castigado debido a las intrigas de sus cortesanos, bajo acusación de haber robado parte de los tributos recaudados en tierras sevillanas. Como es sabido, este inicio del poema es probablemente accidental,

28. *Cfr. infra* 2.3.1.1.2.2 lo referido a la *gradatio*.

causado por la pérdida de un folio del único manuscrito conservado. En este caso, sin embargo, un azar textual ha forjado una hermosa ilustración de la técnica ahora analizada.

También Calderón utiliza el comienzo *in medias res* en *La vida es sueño*: Rosaura, extrañamente vestida de hombre, y Clarín llegan a la torre en donde se encuentra prisionero Segismundo, que ignora —como el espectador— los motivos de su encierro. Posteriormente, el desarrollo de la acción irá desvelando todos los enigmas.

Especialmente por influencia de los relatos helenísticos —y de manera destacada, la *Historia etiópica* de Heliodoro (siglo III)—, muchos géneros prosísticos áureos adoptaron el comienzo *in medias res*, para después ir completando sus antecedentes (*vid. infra* analepsis) con historias narradas por diversos personajes en el a menudo itinerante discurrir del relato. El procedimiento acentuaba el interés del lector y propiciaba la variedad. Este comienzo es el propio del marco estructural de *La Diana* de Montemayor, en donde se reconstruyen analépticamente las historias amorosas de Selvagia (libro I), Felismena (libro II) y Belisa (libro III), que convergen en el núcleo del palacio de Felicia (libro IV). Otro desarrollo del recurso aparece en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, obra que, de hecho, pertenece al mismo género que las fuentes del procedimiento, el relato bizantino. Cervantes inicia la historia con los protagonistas, Periandro y Auristela, inmersos en una ardua peregrinación, para dosificar morosamente sus antecedentes e identidades (Persiles y Sigismunda). Asimismo, las *Soledades* de Góngora —narración peregrina en verso— utilizan este inicio, y los defensores del poeta cordobés usaron a Heliodoro como autoridad que lo avalaba.

Otra destacable manifestación del *ordo artificialis* en literatura es el relato analéptico o *flash back*, que acabamos de ver combinado con el comienzo *in medias res*. En las estrofas introductorias del *Libro de Buen Amor*, el narrador remite desde el presente a su vida pasada, en la que fue víctima de las tentaciones carnales:

E yo, como só homne como otro, pecador,
hobe de las mujeres a las vezes gran amor:
probar homne las cosas non es por ende peor,
e saber bien e mal e usar lo mejor

(Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*)

A partir de este momento, comienza el relato retrospectivo, la autobiografía erótica del arcipreste.

De modo análogo, el protagonista del *Lazarillo de Tormes*, cuando se encuentra «en la cumbre de toda buena fortuna», refiere a su des-

tinatario los hechos pasados que lo han conducido a la actual situación de prosperidad como pregonero:

> Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona; y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña salieron a buen puerto (*Lazarillo de Tormes*).

Este relato analéptico, cuyo punto de referencia cronológico está marcado en el prólogo de la obra, es en conjunto una manifestación de *ordo artificialis*. Esto no es óbice a que, tras el proemio, el relato selectivo de la vida de Lázaro respete el *ordo naturalis*, como se subrayaba en el pasaje anterior («parecióme no tomalle [el caso] por el medio, sino del principio»).

Menos frecuentes son las prolepsis o anticipaciones. El *Libro de Alexandre* es globalmente una narración lineal, que respeta el *ordo naturalis* de los hechos; sin embargo, el autor disemina a lo largo del poema pequeñas prolepsis que preludian el final desgraciado del héroe. Así, en la cuaderna 1.126 el narrador anticipa la muerte del protagonista, envenenado por sus propios hombres, hecho que tendrá lugar mucho más adelante (estrofas 2.602 y ss.):

> Non lo querién los fados que muriesse colpado,
> que otra guisa era de los dios ordenado;
> ya era el venino fecho e destemprado,
> que l'habié de sus omnes a seer escanciado
>
> (*Libro de Alexandre*)

Lo mismo sucede en el *Quijote* de 1605. Al finalizar el capítulo XIV, el narrador avanza en leve prolepsis una nueva aventura desgraciada del héroe; en este caso, el encuentro con los yangüeses que se narrará en el capítulo XV:

> Viendo su buena determinación, no quisieron los caminantes importunarle más, sino, tornándose a despedir de nuevo, le dejaron y prosiguieron su camino, en el cual no les faltó de qué tratar, así de la historia de Marcela y Grisóstomo como de las locuras de don Quijote. El cual determinó de ir a buscar a la pastora Marcela y ofrecerle todo lo que él podía en su servicio. Mas no le avino como él pensaba, según se cuenta en el discurso desta verdadera historia, dando aquí fin la segunda parte (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*).

Como último ejemplo de anacronías, recordemos que G. Di Stefano[29] ha puesto de relieve la disposición de algunos romances en los que se altera el orden lógico y cronológico de los acontecimientos, como ocurre en las piezas «Con cartas y mensajeros» o «Yo me estaba allá en Coímbra».

2.3. *Elocutio*

Esta fase retórica consiste en expresar verbalmente de manera adecuada los materiales de la *inventio* ordenados por la *dispositio*: hallados los pensamientos del discurso y estructurados éstos, la *elocutio* determina el modo como expresar verbalmente todo este material de manera elegante y convincente. Es ésta, por tanto, la dimensión de la retórica que hoy llamamos *estilo*.

En primera instancia, la elocución se verifica en dos estratos fundamentales: las *cualidades elocutivas* y los *registros elocutivos*.

CUALIDADES DE LA ELOCUCIÓN. Son básicamente tres: *puritas*, *perspicuitas* y *ornatus*.

La *puritas* es la corrección gramatical de la lengua empleada. El orador o el literato, en su afán por elaborar un discurso bello, se ve en la necesidad de apartarse de la norma establecida, y, de este modo, puede incurrir en el *barbarismo* (palabra incorrecta) y el *solecismo* (construcción sintáctica viciosa).[30] Estas desviaciones sobre la estricta corrección del discurso son retóricamente admisibles cuando se encaminan a lograr efectos de estilo. Desde esta óptica, las figuras y tropos son licencias del *ornatus* que se «desvían artísticamente» de la *puritas*. Sin embargo, la propia intención del discurso y el carácter del destinatario imponen restricciones: así, por ejemplo, si el orador pretende enseñar (*docere*) a un auditorio de escasa formación cultural, no deberá extralimitarse en la manipulación retórica de la gramática, pues su discurso podría resultar ininteligible.

La *perspicuitas* es el grado de comprensibilidad del discurso. Como en el caso anterior, al apartarse de los usos lingüísticos normales, el orador tiende a hacer más compleja la intelección de sus palabras, hasta el punto de poder excederse por esta vía e incurrir en la *obscu-*

29. *Vid*. G. Di Stefano (ed.), *El romancero*, Madrid, Narcea, 1988, 6.ª ed., pp. 370-374.

30. Además de barbarismo y solecismo, las dos categorías principales, a partir de la teoría de Donato (*Ars maior*, III, 6, 3) se contemplan también otros *vitia* subordinados a aquéllas, entre los que destacan *acyrologia* (voz usada en acepción impropia), pleonasmo (vocablo superfluo), tautología (repetición inútil del mismo término o concepto), *cacosyntheton* (desorden sintáctico) y anfibología (ambigüedad semántica).

ritas; si, por el contrario, el discurso está subordinado a un desmedido deseo de claridad, se corre el riesgo de empobrecer sus restantes constituyentes, un extremo también defectuoso. Las figuras y los tropos, no obstante, constituyen asimismo licencias que tornan artísticamente aceptables los vicios de la *perspicuitas*. Igualmente, el objetivo del discurso y la condición de su destinatario determinan una mayor o menor libertad en este campo.

El *ornatus* tiene por misión el embellecimiento verbal del discurso. A su estudio detallado está consagrada la parte central de esta sección (*vid. infra* 2.3.1).

REGISTROS DE LA ELOCUCIÓN: LA TEORÍA DE LOS ESTILOS. Los *genera elocutionis* —en su traducción española se habla habitualmente de «géneros», término polisémico que evitaremos— son modalidades estilísticas que dependen de las diversas combinaciones permitidas por las cualidades elocutivas (*vid. supra*). Los registros elocutivos son numerosos; sin embargo, los tratadistas clásicos tienden a catalogar tres modelos básicos: *genus humile*, *genus medium* y *genus sublime*. Todos ellos pueden convivir en un mismo discurso u obra.

El *genus humile* o estilo llano tiene por finalidad la enseñanza (*docere*); sus cualidades elocutivas fundamentales son la *puritas* y la *perspicuitas* sencillas, mientras que su *ornatus* está poco desarrollado —evita, de manera especial, los tropos—; en cuanto a la sintaxis, predomina el estilo suelto junto a escasos períodos de construcción simple (*vid. infra* 2.3.1.2). Desde la Edad Media, con la *rota Virgilii*, al estilo llano corresponderán personas y asuntos vulgares.[31]

El *genus medium* o estilo medio pretende deleitar (*delectare*); la *puritas* y la *perspicuitas* admiten más licencias; su *ornatus* es moderado, más trabajado que en el caso del *genus humile*: proliferan las figuras, son admisibles los tropos y en su *compositio* hay una mayor alternancia de estilo suelto y período. En la *rota Virgilii* medieval, corresponden al estilo medio asuntos y personajes ni vulgares ni graves.

El *genus sublime* o estilo elevado tiene como objetivo conmover (*movere*); *puritas* y *perspicuitas* admiten en este caso el grado máximo de dificultad; asimismo, su *ornatus* es complejo, básicamente debido al uso de tropos y figuras paradójicas, y al predominio de los distintos tipos de *compositio* periódica. De acuerdo con la *rota Virgilii*, personajes nobles y asuntos solemnes son la materia del estilo elevado.

Como sucede a menudo al confrontar las clasificaciones con la

31. Desarrollo de las ideas de Donato, la *rota Virgilii* medieval es un gráfico circular en el que se representa la teoría de los tres estilos; su novedad es que a factores puramente estéticos se suma ahora la dignidad de tres tipos sociales (pastor, campesino y guerrero), todo ello ejemplificado con las obras de Virgilio (*Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida*).

práctica literaria, existen algunos factores que matizan las anteriores equivalencias de estilo. Así, la intención paródica del autor puede transgredirlas conscientemente. En este sentido, la batalla entre don Carnal y doña Cuaresma en el *Libro de Buen Amor* o las cartas de Teresa Panza a Sancho en el *Quijote* de 1615 fundamentan su imitación burlesca en aplicar el esquema de un género elevado en sus asuntos y personajes —la épica y la epístola amorosa cortesana, respectivamente— a individuos y realidades groseros o humildes: pescados, carnes y verduras en los versos de Juan Ruiz; objetos y sujetos rústicos en el *Quijote*.

Desde la Edad Media, el estilo característico de la literatura cristiana —el *sermo humilis* que estudió Auerbach—[32] entró en confrontación con el sistema de raíz clásica: no hay asuntos más elevados que los relativos al dogma religioso; sin embargo, en aras del didactismo, conviene emplear un registro sencillo para exponerlos. De este modo, se produce una discordancia entre la nobleza del tema y la humildad del estilo empleado.

Dos de los poemas mayores de Juan de Mena muestran cómo incluso en un mismo autor pueden convivir ambas concepciones. El *Laberinto de Fortuna* responde al primer modelo: asuntos de tipo heroico y moral, nobles, se presentan en un estilo elevado, muy artificioso. Frente a esta obra, las *Coplas de los pecados mortales* se desarrollan en un estilo llano, apropiado para la enseñanza de un tema religioso y, por tanto, sublime.

Este somero repaso de los registros estilísticos muestra la estrecha conexión existente entre las distintas esferas de la *elocutio* y el conjunto retórico: por una parte, todas las cualidades elocutivas (*puritas*, *perspicuitas*, *ornatus*) intervienen y se combinan en la configuración de los diferentes estilos; por otra, figuras, tropos y *compositio* constituyen el ornato de un texto, que el orador o escritor elabora cuando ha encontrado (*inventio*) y dispuesto (*dispositio*) los materiales del discurso.

2.3.1. EL *ORNATUS* RETÓRICO

El *ornatus* es el constituyente principal de la *elocutio*: en torno a él giran todos los elementos de la configuración estilística. En la visión clásica, era concebido como un conjunto de elementos susceptibles de

32. E. Auerbach, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Berna, Francke, 1958 (trad. de L. López y R. Bofill, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1969, pp. 30-69).

ser añadidos a un registro lingüístico estándar para embellecerlo y hacerlo así más atractivo y persuasivo. El *ornatus* consta de dos formantes básicos: la elección de palabras (tropos y figuras) y su combinación (*compositio*).

2.3.1.1. *Tropos y figuras*

En la perspectiva de los tratadistas de retórica, los tropos y figuras se corresponden con significantes, significados o signos no habituales, esto es, distintos de sus correlatos en la lengua ordinaria. En este carácter desusado radica su expresividad.

2.3.1.1.1. *Los tropos*

Los tratadistas de retórica parten del supuesto de que en la lengua ordinaria a cada *concepto* le corresponde una *palabra apropiada*. En los registros oratorio y poético, el tropo es una licencia que anula esta regla: consiste en el uso de una palabra inapropiada para designar un concepto.

Concepto 1: «diente»	↔	Palabra apropiada 1: *diente*
Concepto 2: «perla»	↔	Palabra apropiada 2: *perla*
Tropo: concepto 1 «diente»	↔	Palabra inapropiada: *perla* (= palabra apropiada 2)

Las diversas categorías de tropos derivan del distinto tipo de relación establecida entre los conceptos que posibilitan el intercambio léxico; en el caso anterior, esa relación es la semejanza de «diente» y «perla».

METÁFORA. Tropo por semejanza que se manifiesta en el ámbito de la palabra (*cfr. infra* alegoría):[33] sustitución de un vocablo apropiado por otro inapropiado en virtud de una relación de similitud entre sus correspondientes conceptos:

Non me basta más mi seso:
plázeme ser *vuestro presso*,

33. Algunos procedimientos retóricos se manifiestan en el dominio de la palabra aislada (*in verbis singulis*), mientras que otros se enmarcan en el grupo de palabras (*in verbis coniunctis*). Esta distinción, que nosotros aplicaremos sólo ocasionalmente, es empleada por H. Lausberg como criterio principal de clasificación.

señora, por ende besso
vuestras manos *de cristal,*
clara luna en mayo llena

(Alfonso Álvarez de Villasandino,
Cancionero de Baena)

[El yo lírico, enamorado, es un *preso*; la materia de las manos de la dama es el *cristal* y ésta es la *luna*]

Dejad las *hebras de oro* ensortijado
que el ánima me tienen enlazada,
y volved a la nieve no pisada
lo blanco de esas *rosas* matizado;
dejad las *perlas* y el *coral* preciado
de que esa boca está tan adornada;
y al cielo, de quien sois tan envidiada,
volved los *soles* que le habéis robado

(Francisco de Terrazas)

[Las correspondencias metafóricas son las siguientes: *hebras de oro* 'cabellos', *rosas blancas* 'mejillas', *perlas* 'dientes', *coral* 'labios' y *soles* 'ojos']

Cuando el término metaforizado, esto es, el elemento inicial sobre el que actúa el tropo, está explícito, se habla de metáfora *in praesentia,* como ocurre en el primero de los ejemplos; cuando ha sido omitido, como en el segundo pasaje, estamos ante una metáfora *in absentia.* En sentido estricto, sólo esta última modalidad implica una sustitución de conceptos, pues en el caso de la metáfora *in praesentia* se produce una simple identificación de realidades.

ALEGORÍA. Tropo por semejanza que, a diferencia de la metáfora, no se verifica en *una palabra,* sino en un *conjunto de palabras*: si la metáfora implica un solo acto analógico, la alegoría requiere dos o más procesos de este tipo, enmarcados en una misma analogía básica; la alegoría, dicho de otro modo, es una metáfora continuada. En el primero de los ejemplos abajo citados, la imposibilidad de lograr el amor de la dama se asemeja al intento de cruzar un profundo río; en el segundo, la brevedad de la vida encuentra su analogía en la escasa duración de las flores:

Entre bien y mal doblado
pasa un gran río caudal;
yo estó en cabo del mal
y el río no tiene vado;
galardón, que era la puente,

es ya quebrada por medio.
¿Qué me daréis por remedio,
que el nadar no lo consiente
la fuerza de la creciente?

(Jorge Manrique)

Aprended, Flores, en mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui,
y sombra mía aún no soy.
La aurora ayer me dio cuna,
la noche ataúd me dio;
sin luz muriera si no
me la prestara la Luna:
pues de vosotras ninguna
deja de acabar así,
Aprended, Flores, en mí, etc.
Consuelo dulce el clavel
es a la breve edad mía,
pues quien me concedió un día,
dos apenas le dio a él:
efímeras del vergel,
yo cárdena, él carmesí:
Aprended, Flores, en mí, etc.
Flor es el jazmín, si bella,
no de las más vividoras,
pues dura pocas más horas
que rayos tiene de estrella;
si el ámbar florece, es ella
la flor que él retiene en sí.
Aprended, Flores, en mí, etc.
El alhelí, aunque grosero
en fragancia y en color,
más días ve que otra flor,
pues ve los de un mayo entero:
morir maravilla quiero
y no vivir alhelí.
Aprended, Flores, en mí, etc.
A ninguna flor mayores
términos concede el sol,
si no es al girasol,
Matusalén de las flores:
ojos son aduladores
cuantas en él hojas vi.
Aprended, Flores, en mí, etc.

(Luis de Góngora)

La distinción entre tropo *in praesentia* e *in absentia*, aplicada a la metáfora, también afecta a la alegoría.

HIPÉRBOLE. Tropo por exageración, que parte de un concepto real para magnificarlo o minimizarlo a través de su sustitución por otra idea semejante, cuya equiparación con el primer término resulta, empero, desproporcionada:

> Allí fueron aduchos adobos de gran guisa:
> bien valié tres mil marcos o demás la camisa,
> el brial non serié bien comprado por Pisa,
> non sé al manto dar precio por nulla guisa;
> la cinta fue obrada a muy gran maestría,
> obróla con sus manos doña Filosofía;
> más valié la fibiella que toda Lombardía
> —más vale, según creo, un poco que la mía—;
> cualquier de los çapatos valiá una cibdad;
> las calças poco menos, ¡tant'habían gran bondad!;
> quisquier querriá las lúas más que gran heredad,
> nunca qui las hobiere caeriá en mesquindad
>
> (*Libro de Alexandre*)

> Él era un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle; una cabeza pequeña; los ojos, avecindados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos, tan hundidos y escuros que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes (Francisco de Quevedo, *El Buscón*).

METONIMIA. Tropo fundado en la relación de contigüidad existente entre dos conceptos, que permite el intercambio de sus denominaciones. Así, «Quiero un *vaso de vino*» equivale, merced a la metonimia, a «Quiero un *vino*» o a «Quiero un *vaso*»; en esta ocasión, el tropo actúa sustituyendo el conjunto («vaso de vino») por su *contenido* («vino»), en el primer ejemplo, y por su *continente* («vaso»), en el segundo.

Otra posibilidad es la sustitución de la *causa por el efecto*:

> Señora, los maldizientes
> jamás nunca cesarán
> nin *sus lenguas* callarán,
> si bien lo parades mientes
>
> (Juan de Tapia,
> *Cancionero de Estúñiga*)

[La *lengua*, como órgano de fonación, es la causa de las palabras de los *maldicientes*]

O bien el cambio del *efecto por la causa*, que, en el ejemplo que sigue, se acomoda a la subespecie de *instrumento por artífice*:

Esta en forma elegante, oh peregrino,
de pórfido luciente dura llave,
el pincel niega al mundo más suave,
que dio espíritu a leño, vida a lino

(Luis de Góngora)

[*Pincel* por *pintor*]

Una tercera modalidad de metonimia, menos habitual, consiste en sustituir un *símbolo por la idea simbolizada* —por ejemplo: «Abrazó *la Cruz*», por «Abrazó el cristianismo».

Adviértase que, no obstante estos subtipos, todas las especies de metonimia se encuadran en la definición general que hemos visto: el intercambio de conceptos relacionados por contigüidad.[34]

SINÉCDOQUE. Tropo basado en la relación de contigüidad manifiesta no entre dos conceptos, sino entre los constituyentes de un mismo concepto. En la práctica, en este caso *contigüidad* equivale a *inclusión*, en dos direcciones: una *parte* puede designar el *todo* —por ejemplo: «Escuadra de cien *velas* [= navíos]»— o el *todo* puede designar una *parte* —por ejemplo: «Todos los *mortales* [= hombres] debemos alabar a Dios»—:

Si *mi coraçón* adora
vuestra linda majestad,
mis ojos vieron por qué

(Alfonso Álvarez de Villasandino,
Cancionero de Baena)

Que no le enturbia el pecho
de los soberbios grandes el estado,
ni del *dorado techo*
se admira, fabricado
del *sabio moro*, en jaspes sustentado

(Fray Luis de León)

Con frecuencia, la sinécdoque es incluida en la metonimia, noción teóricamente muy cercana y, en ocasiones, difícil de distinguir de la primera en el plano práctico.

34. Si se desea profundizar en el lato campo de modalidades y subtipos de metonimia, véase H. Lausberg, *Manual...*, §§ 565-571.

ANTONOMASIA. Sustitución de un nombre propio por un nombre común o, en general, un apelativo que designa una cualidad especialmente característica del sujeto en cuestión —así, san Pablo es «el Apóstol» por antonomasia—. Este procedimiento está estrechamente ligado a la sinécdoque.[35]

El enemigo malo, de Belzebud vicario,
que fue e eslo de los buenos contrario

(Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*)

[El «enemigo malo» por antonomasia es el diablo]

¿Y dejas, *Pastor santo*,
tu grey en este valle hondo, escuro,
con soledad y llanto;
y tú, rompiendo el puro
aire, te vas al inmortal seguro?

(Fray Luis de León)

[El «Pastor santo» por antonomasia es Cristo]

Como subtipo especial es considerada la *antonomasia vossiana*,[36] mediante la que se designa a un individuo destacable por determinado hecho con el nombre de un personaje célebre por la misma causa —por ejemplo: «Es una Venus», dicho de una mujer hermosa—:

Allá en la guerra *Anibal*,
en la paz acá *Macías*,
pues que yo sé que sois tal,
quiero que sepáis mi mal,
aunqu'es mal de muchos días

(Tapia, *Cancionero general*)

A todo esto me respondió don Fernando que él se encargaba de hablar a mi padre y hacer con él que hablase al de Luscinda. ¡Oh Mario ambicioso, oh Catilina cruel, oh Sila facinoroso, oh Galalón embustero, oh Vellido traidor, oh Julián vengativo, oh Judas codicioso! Traidor, cruel, vengativo y embustero, ¿qué deservicios te había hecho este triste, que con tanta llaneza te descubrió los secretos y contentos de su corazón? (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*).

35. *Vid.* M. Roig-Miranda, «L'antonomase vue de France et d'Espagne», *Verbum*, 1-2-3 (1993), pp. 119-124.

36. Esta modalidad de antonomasia fue establecida modernamente por G. J. Vossius, de ahí su denominación de *vossiana*.

ÉNFASIS. Técnica que permite emplear una palabra o expresión en un sentido más restringido y preciso del que habitualmente tiene en la lengua ordinaria; así, por ejemplo, el vocablo *hombre* en el enunciado «Es todo un hombre» no designa al ser humano varón, sino el conjunto de cualidades propias de la hombría. Este recurso también se halla vinculado a la sinécdoque:

Qui *homne* es faz todos los provechos;
qui non lo es mengua todos los fechos

(Don Juan Manuel, *Conde Lucanor*)

—No tengas en tan poco, don Felis, mi honra que con palabras fingidas pienses perjudicalla. Bien sé quién eres y vales, y aun creo que desto te habrá nacido el atreverte y no de la fuerza que dices que el amor te ha hecho; y, si es así como me afirma mi sospecha, tan en vano es tu trabajo como tu valor y suerte, si piensan hacerme ir contra lo que a la mía debo. Suplícote que mires cuán pocas veces suceden bien las cosas que debajo de cautela se comienzan y que *no es de caballero* entendellas de una manera y decillas de otra (Jorge de Montemayor, *La Diana*).

[*Caballero* no se entiende en el sentido general de estamento social, caracterizado por su privilegiada posición y riqueza, sino en la acepción precisa que designa por tal a la persona que posee las cualidades humanas y de educación que solían asociarse al mencionado estado]

IRONÍA Y SARCASMO. La ironía es la expresión de un pensamiento a través de un enunciado de sentido literal diferente o incluso opuesto a lo que en el fondo se piensa y se pretende decir; de manera tácita, el contexto aporta las claves necesarias para la correcta interpretación de este discurso simulatorio (por ejemplo: «¡Muy bonito, hombre!», cuando recriminamos a alguien que ha actuado de manera indebida):

Mis oxos, llorando, no veen la lumbre,
a ti desseando, mi dulce señora,
que tu gran desseo a mí es agora
assí como muerte, *por mudar costumbre*

(Juan de Torres, *Cancionero de Palacio*)

[Para el poeta cancioneril, la muerte de amor es constante, luego no existe ninguna mudanza de costumbres]

—La causa dese dolor debe ser, sin duda —dijo don Quijote—, que como era el palo con que te dieron largo y tendido, te cogió todas las espaldas, donde entran todas esas partes que te duelen; y si más te cogiera, más te doliera.

—*¡Por Dios —dijo Sancho—, que vuesa merced me ha sacado de una gran duda, y que me la ha declarado por lindos términos!* ¡Cuerpo de mí! ¿Tan encubierta estaba la causa de mi dolor, que ha sido menester decirme que me duele todo aquello que alcanzó el palo? (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*).

Si la ironía está teñida de crueldad y hostilidad malignas, se habla de *sarcasmo*:

E cuando llegó ante'l rey, venía tan desfaçiado por aquel golpe de travieso que traía por los ojos, que aspereça era grande de lo catar. Pero dixo el rey: *¡Ay sobrino de mal conde! ¡Creo que non seríades de aquí adelante para atalaya!* (*Libro del caballero Zifar*).

[El caballero herido, ciego, mal *atalaya* 'vigía' sería]

En aqueste enterramiento
humilde, pobre y mezquino,
yace envuelto en oro fino
un hombre rico avariento.
Murió con cien mil dolores,
sin poderlo remediar,
tan sólo por no gastar
ni aun hasta malos humores

(Francisco de Quevedo)

2.3.1.1.2. *Las figuras*

En la concepción de los tratadistas de retórica, las figuras, frente a los tropos, están constituidas por vocablos utilizados en acepciones apropiadas de acuerdo con la lengua común (*verba propria*); sin embargo, debido a alguna particularidad de carácter fónico, gramatical o semántico —o a varios de estos aspectos de manera simultánea—, se alejan de la norma usual y, así, resultan especialmente expresivos.

Algunos teóricos contemporáneos, guiados por una actitud hipercrítica, no consideran pertinente el establecimiento de subtipos de figuras a partir de su raíz lingüística: en un texto literario, todo procedimiento tiene *significado*, por lo cual no conviene hablar de «figuras de significante» frente a «figuras de contenido». Sin embargo, si bien resulta indiscutible que cualquier recurso retórico desempeña una función significativa en un enunciado, no es menos cierto que toda figura se apoya primariamente en un hecho de significante, de significado o en ambos a un tiempo, y, a partir de ahí, se proyecta sobre el contenido del discurso que la integra.

De acuerdo con la aproximación clásica, las figuras se dividen en

dos grupos principales: *figuras de dicción* frente a *figuras de pensamiento*. Conviene advertir, no obstante, que la inclusión de ciertos procedimientos en una u otra categoría dista de ser uniforme ya entre los tratadistas antiguos.

2.3.1.1.2.1. Figuras de dicción

Conjunto de procedimientos que se apoya en el significante, pero que, simultáneamente, puede fundarse también en un hecho de significado, esto es, en las dos caras del signo a un tiempo.

Estas figuras se equiparan a menudo a las «figuras de significante», es decir, a aquellas que afectan a la forma de las palabras. Tal identificación puede realizarse en el caso de algunos recursos, como el hipérbaton en sentido estricto (*vid. infra*); sin embargo, no todas las figuras de dicción son figuras de significante: así sucede con el equívoco, pues su artificio atañe primariamente tanto a un continente como a un contenido.

La traducción es una sencilla prueba para detectar estos recursos: a grandes rasgos, se puede decir que las figuras de dicción en un texto dado son aquellos procedimientos que pierden su esencia al ser vertidos de un idioma a otro.

Dentro de las figuras de dicción deben distinguirse las siguientes categorías: figuras de metaplasmo, de repetición, de omisión y de posición.

FIGURAS DE METAPLASMO. Estos recursos constituyen licencias oratorias que permiten la utilización de barbarismos (*vid. supra*), formas léxicas incorrectas en la gramática ordinaria. Dado que tales fenómenos también se producen en la lengua común, no siempre resulta sencillo determinar cuándo nos encontramos ante usos poéticos y cuándo ante simples hechos de habla. Entran en este apartado algunas conocidas licencias métricas.

PRÓTESIS. Adición de uno o más fonemas al comienzo de un vocablo:

> si vivas las meten, *amátanse* luego,
> ca puede dar fuegos e fuegos robar
>
> (Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*)

> así el ausencia larga, que ha esparcido
> en abundancia su licor que *amata*
> el fuego que'l amor tenía encendido
>
> (Garcilaso de la Vega, «Elegía segunda»)

EPÉNTESIS. Adición de uno o más fonemas en medio de un vocablo:

Belígero *Mares*, tú sufre que cante
las guerras que vimos de nuestra Castilla

(Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*)

[*Mares* aparece por *Mars*]

Y si es mentira, también lo debe de ser que no hubo Héctor ni Aquiles ni la guerra de Troya ni los doce Pares de Francia ni el rey Artús de *Ingalaterra*, que anda hasta ahora convertido en cuervo y le esperan en su reino por momentos (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*).

PARAGOGE. Adición de uno o más fonemas al final de un vocablo:

Mio Cid Ruy Díaz por Burgos entró*ve*;
en su compaña, sessaenta pendones.
Exiénlo ver mujeres e varones,
burgeses e burgesas por las finiestras son*e*;
plorando de los ojos, tanto habién el dolor*e*,
de las sus bocas todos dizían una razon*e*:
«¡Dios, qué buen vassallo, si hobiesse buen señor*e*!»

(*Cantar de Mio Cid*)

[Así según la reconstrucción de R. Menéndez Pidal]

Ni en este monte, este aire, ni este río
corre fiera, vuela ave, *pece* nada,
de quien con atención no sea escuchada
la triste voz del triste llanto mío

(Luis de Góngora)

AFÉRESIS. Supresión de uno o más fonemas al comienzo de un vocablo:

Mi cuidado es *maginar*
e pensar en lo passado,
como triste *namorado*
que me quise *namorar*

(Almirante Diego Hurtado de Mendoza,
Cancionero de Palacio)

No os espantéis, señora *Notomía*,
que me atreva este día,

con exprimida voz convaleciente,
a cantar vuestras partes a la gente

(Francisco de Quevedo)

SÍNCOPA. Supresión de uno o más fonemas en medio de un vocablo:

e las siete *Pleyas* que Atlas otea,
que juntas parecen en muy chica suma,
siempre s'esconden venida la bruma

(Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*)

[*Pleyas* en lugar de *Pléyades*]

De su beldad no quiero yo decirte
más de que me parece que *debrías*
pedirle sin del todo a él rendirte

(Diego Hurtado de Mendoza)

APÓCOPE. Supresión de uno o más fonemas al final de un vocablo. En el ejemplo del *Quijote*, la apócope da lugar a unos versos en los que rima la última sílaba acentuada, moda poética denominada *versos de cabo roto*:

Gozo hayas, María, que el ángel *credist*;
gozo hayas, María, que virgo *concebist*;
gozo hayas, María, que a Cristo *parist*,
la Ley vieja cerresti e la Nueva *abrist*

(Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*)

Soy Sancho Panza, escude-
del manchego Don Quijo-;
puse pies en polvoro-,
por vivir a lo discre-;
el tácito Villadie-,
toda su razón de esta-
cifró en una retira-,
según siente *Celesti-*,
libro, en mi opinión, divi-,
si encubriera más lo huma-

(Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*)

DIÁSTOLE O ÉCTASIS. En latín, merced a esta licencia, una sílaba breve se pronuncia como larga. En lenguas sin cantidad vocálica como

el español, el recurso se aplica a la acentuación: la diástole consiste en desplazar la posición del acento de una sílaba a la siguiente:

Aspira ya, Febo, pues, de tu doctrina
modulo tanto, que cante mi verso
lo que allí vimos del orbe universo
con toda la otra mundana *maquina*

(Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*)

[*Maquina* aparece en lugar de *máquina*]

El Conde mi señor se fue a *Napóles*;
el Duque mi señor se fue a *Francía*

(Luis de Góngora)

SÍSTOLE. Fenómeno opuesto a la diástole. En latín, una sílaba larga se convierte en breve; en español, consiste en desplazar la posición del acento de una sílaba a la anterior:

E ya, pues, desrama de tus nuevas fuentes
en mí tu subsidio, *inmórtal* Apolo

(Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*)

Moza me casó mi padre,
de su obediencia forzada;
puse a Sireno en olvido,
que la fe me *ténia* dada

(Jorge de Montemayor, *La Diana*)

DIÉRESIS. Escisión de un diptongo en dos sílabas:

Otro día mañana que cuntió esta cosa,
que aduxo la carta la Madre *gloriosa*,
era día domingo, una feria sabrosa
en qui la gent cristiana toda anda gradosa

(Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*)

Con eternos llantos
muy *descarrïados*
en sierras, collados,
hallarán quebranto

(Ginés Pérez de Hita)

SINÉRESIS. Licencia opuesta a la diéresis. Concentración de dos sílabas en una sola. En los ejemplos citados, las voces *lealtad* y *alábeos* presentan la división silábica *leal/tad* y *a/lá/beos*:

Si *lealtad* non me acordara
de la más linda figura,
del todo me enamorara

(Carvajal, *Cancionero de Estúñiga*)

hablar para callar, es ofenderos,
y aunque es hablar haber enmudecido,
¡*alábeos* el callar que no enmudece!

(Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas)

SINALEFA. Fusión de las vocales final e inicial de dos palabras contiguas, que, en el cómputo silábico poético, se consideran como integrantes de una misma sílaba:

Este *mundo es* el camino
para el otro, que es morada
sin pesar

(Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre*)

si en vós cabe dolor de mi cuidado,
id po*co a* poco el paso deteniendo,
si no puede ser más, siquie*ra un* hora

(Gutierre de Cetina)

ECTHLIPSIS. Correlato de la sinalefa en el plano de los fonemas consonánticos. Fusión de las consonantes final e inicial —cuando son idénticas o muy similares— de dos palabras contiguas:

Ecthlipsis es cuando alguna palabra acaba en consonante y se sigue otra palabra que comience en letra que haga fealdad en la pronunciación, y echamos fuera aquella consonante, como diziendo «sotil ladrón», no suena la primera «l» (Antonio de Nebrija, *Gramática castellana*).

METÁTESIS. Transposición del orden de los fonemas de un vocablo:

Dexaldo al villano y pene;
véngueme Dios de éle

(Anónimo)

Miraldas y veréis de cuantas vidas
su hermosura siempre va triunfando,
mirá los ojos, rostro y los cabellos
qu'el oro qued'atrás y pasan ellos

(Jorge de Montemayor, *La Diana*,
«Canto de Orfeo»)

FIGURAS DE REPETICIÓN. En sentido amplio, y dentro del ámbito de la dicción, las figuras de repetición consisten en el uso de un elemento verbal que ya había sido empleado en el discurso.[37] Este elemento puede pertenecer a los distintos subcomponentes de un sistema lingüístico, desde el fonema a la oración, pasando por el morfema, la palabra o la frase.

La idea de *repetición* debe entenderse en un sentido flexible: el elemento repetido sufre a menudo ligeros cambios en sus sucesivas apariciones; por consiguiente, la igualdad que cabría esperar de la reiteración de elementos idénticos pasa a ser muchas veces semejanza. Ni que decir tiene que esta flexibilidad, debida al principio general de la variación (*variatio*), evita que una iteración excesivamente rígida y marcada haga pesados y monótonos los pasajes: se procura así un equilibrio artísticamente cuidado.

ALITERACIÓN Y ONOMATOPEYA. En sentido amplio, la aliteración consiste en la repetición acusada de un fonema en un estrecho margen de texto, como ocurre en el primer ejemplo; cuando los elementos repetidos pretenden imitar algún sonido de la naturaleza, estamos ante ejemplos de *aliteración onomatopéyica* —así, el pasaje de Garcilaso de la Vega—:

Yo *m*e iba, *m*i *m*adre,
a la ro*m*ería;
por ir *m*ás devota
fui sin co*m*pañía

(Anónimo)

en el *silencio solo se 'scuchaba*
un susurro de abejas que sonaba

(Garcilaso de la Vega, «Égloga III»)

HOMEOTÉLEUTON Y HOMEÓPTOTON. El homeotéleuton (o similidesinencia) supone la igualdad o semejanza de los sonidos finales de pa-

37. La repetición se produce también en la esfera de las figuras de pensamiento, cuando se reitera una idea ya aparecida en el discurso —así, por ejemplo, la *interpretatio* (*vid. infra*).

labras que cierran frases o miembros consecutivos. En latín, la terminación de frases o miembros sucesivos en la misma desinencia casual se distinguía con la figura del homeóptoton (o similicadencia), que coincide con el homeotéleuton cuando se produce también la semejanza fonética. El procedimiento constituye el correlato prosístico de la rima en poesía:

> Por do muchos son fallados dapnados que mueren súbitamente cuando non piensan o más seguros están, diziendo: «Oí, mañana me emend*aré*, de tal vicio me quit*aré*.» Así que de cras en cr*as* vase el triste a Satan*ás*, e, lo peor, qu'el dezir es por dem*ás*. Por tanto, non sin razón, da vozes la divina auctoridad, diziendo: «Non es crimen fallado más grave que la fornica*ción*, digna de traer al hombre a perdi*ción*» (Arcipreste de Talavera, *Corbacho*).

> En cuanto en este mundo vivimos todo lo dese*amos*, todo lo tent*amos*, todo lo procur*amos* y aun todo lo prob*amos*. Y al fin, después de todo lo visto y gustado con todo nos cans*amos* y con todo nos ahit*amos* (Fray Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*).

ANÁFORA. Repetición de una palabra o grupo de palabras a comienzo de verso o frase:

> Fizo su confessión pura e verdadera,
> *cómo* fizo su vida de la edad primera,
> desend cómo invidia lo sacó de carrera,
> que lo fizo cegar de estraña manera.
> *Cómo* fue al judío, un trufán renegado,
> *cómo* li dio consejo suzio e desguisado,
> *cómo* con el diablo hobo pleito tajado
> e *cómo* fue por carta el pleito confirmado
>
> (Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*)

> *Mientras* por competir con tu cabello
> oro bruñido al sol relumbra en vano;
> *mientras* con menosprecio en medio el llano
> mira tu blanca frente el lilio bello;
> *mientras* a cada labio, por cogello,
> siguen más ojos que al clavel temprano,
> *y mientras* triunfa con desdén lozano
> del luciente cristal tu gentil cuello
>
> (Luis de Góngora)

EPÍFORA. Repetición de una o varias palabras al final de verso o frase:

Del que te alaba *más de cuanto es verdad*, non te assegures de te denostar *más de cuanto es verdad* (Don Juan Manuel, *Conde Lucanor*).

¡Oh triste del cortesano el cual se levanta *tarde*, va a palacio *tarde*, viene de allá *tarde*, negocia *tarde*, oye misa *tarde*, come *tarde*, despacha *tarde*, visita *tarde*, le oyen *tarde*, se confiesa *tarde*, reza *tarde*, se retrae *tarde*, se enmienda *tarde*, le conoscen *tarde* y aun medra *tarde*! (Fray Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*).

Complexio. Combinación de anáfora y epífora, esto es, repetición de una o varias palabras al comienzo y final de verso o frase:

Rosa fresca, rosa fresca,
tan garrida y con amor,
cuando yo's tuve en mis braços
no vos supe servir, *no*,
y, agora que os serviría,
no vos puedo haber, *no*

(«Romance de Rosa fresca»)

Que el rey pase por lo que ordena que pasen todos, *justicia es*. *Que* el príncipe, para introducir el remedio de los suyos, no repare en desnudarse de la majestad ni en humillarse, *justicia es*. *Que* empiece por sí mismo la ley que quiere dar a todos, *justicia es*. *Que* use del remedio que da, *justicia es*; pues aunque no le ha menester para la disculpa, le ha menester para el ejemplo (Francisco de Quevedo, *Política de Dios*).

Geminación, anadiplosis y gradación. La *geminación* consiste en la repetición de una palabra o grupo de palabras seguidos en el texto:

Calisto. ¡*Calla, calla*, malvado, que es mi tía! ¡*Corre, corre*, abre! (Fernando de Rojas, *La Celestina*).

Ojos claros, serenos,
si de un dulce mirar sois alabados,
¿por qué, si me *miráis, miráis* airados?

(Gutierre de Cetina)

Cuando la primera palabra aparece al final de un verso, hemistiquio o frase, y la segunda al comienzo del siguiente, nos hallamos ante la variedad concreta de la *anadiplosis* o reduplicación; tal repetición suele ser idéntica, aunque es admisible alguna leve variación del cuerpo léxico:

Yo, mesquino fediondo, que fiedo más que *can*,
can que yaze podrido, non el que come el pan

(Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*)

FABIA. Pasó aquella primavera,
no entra un hombre por mi casa;
que, como el tiempo se *pasa*,
pasa la hermosura

(Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*)

Asimismo, cuando la anadiplosis avanza en unidades sucesivas del verso o prosa, se denomina *gradación* o clímax; en este caso, es más frecuente que la repetición de los cuerpos léxicos no sea perfecta, como ocurre en el primero de los ejemplos que siguen, a diferencia del segundo:

Aunque yo triste me *seco*,
eco
retumba por mar y t*ierra*,
yerra
que a todo el mundo impor*tuna*.
Una
es la causa sola d'*ello*;
ello
sonará siempre jamás

(Juan del Encina, *Cancionero general*)

Pues estando yo perdida por *Alanio*, *Alanio* por *Ysmenia*, *Ysmenia* por Montano, sucedió que a mi padre se le ofreciesen ciertos negocios sobre las dehesas del Extremo con Fileno, padre del pastor Montano (Jorge de Montemayor, *La Diana*).

Desde un punto de vista retórico, la gradación es un encadenamiento exclusivamente formal, esto es, de significantes. Sucede, sin embargo, que los escritores aprovecharon con mucha frecuencia lo adecuado de esta progresión formal para expresar contenidos dispuestos en orden semánticamente ascendente o descendente: desde un punto de vista retórico, esa ordenación de los significados supone un *incrementum* semántico. Buena parte de los ejemplos de gradación presentarán, pues, estos dos matices, lo que ha llevado a que esta característica semántica se haya incorporado a su definición en algunos manuales y en diccionarios.

Sin discutir la operatividad práctica de esta ampliación, los ejemplos de gradación seleccionados, en los que no se produce ninguna

progresión de significados, intentan subrayar la esencia formal de esta figura.

EPANADIPLOSIS. Se produce cuando una secuencia en verso o prosa comienza y termina por la misma palabra:

No quiero ser monja, *no*,
que niña namoradica só

(Anónimo)

Baste ya de rigores, mi bien, *baste*;
no te atormenten más celos tiranos
ni el vil recelo tu quietud contraste

(Sor Juana Inés de la Cruz)

El encadenamiento de varias epanadiplosis en el nivel del verso o la frase puede coincidir, evidentemente, con la figura de la *complexio* (*vid. supra*).

POLISÍNDETON. Repetición de una conjunción coordinante al comienzo de varias frases o de los miembros e incisos de la enumeración. Es el procedimiento opuesto al *asíndeton* (*vid. infra*):

vio puertas abiertas *e* uços sin cañados,
alcándaras vazías, sin pielles *e* sin mantos
e sin falcones *e* sin adtores mudados

(*Cantar de Mio Cid*)

No quedó becerro *ni* mosca *ni* pescado *ni* serpiente *ni* ave, *ni* fiera *ni* monstruo *ni* piedra *ni* tronco que no alcanzase título y adoración de Dios (Francisco de Quevedo, *Providencia de Dios*).

ANNOMINATIO. Repetición de un cuerpo léxico con alguna variación que provoca el cambio de significación, más o menos acusado, de la palabra. Sus manifestaciones son diversas. Dentro de su esfera, se establece una subdivisión entre los procedimientos en cuya base hay un cambio no gramatical (paronomasia), y aquellos cuyo fundamento es una alteración de raíz morfológica (*derivatio*, figura etimológica y políptoton).

Paronomasia. Para algunos tratadistas, es sinónimo de *annominatio*. Sin embargo, ya desde antiguo otros autores restringieron el alcance de la paronomasia a la repetición de un lexema con una varia-

ción fónica no gramatical —así, *suerte*, *muerte* y *fuerte* son parónimos en este sentido—:

> mi coraçón es de piedra;
> mis entrañas, de un sillar:
> *callo* tengo fecho en ellas
> de sufrir y de *callar*
>
> (Garci Sánchez de Badajoz,
> *Cancionero de Rennert*)

> Con pocos *libros libres* (libres digo
> de expurgaciones) *paso* y me *paseo*
>
> (Luis de Góngora)

Derivatio. Repetición de un lexema con una variación gramatical que afecta a morfemas derivativos:

> Muy más, por ende, te demostraré otra razón, que será por orden la segunda, por qué los *amadores* de mujeres e del mundo deben del *amor* tal fuir (Arcipreste de Talavera, *Corbacho*).

> Ahorcóse por ser *desagradecido* a su mismo *desagradecimiento* (Francisco de Quevedo, *Virtud militante*).

Figura etimológica. Repetición de un lexema con una variación gramatical derivativa producto del desdoblamiento interno de un vocablo, como ocurre en los usos transitivos de verbos intransitivos (acusativos internos) —así, «Vivir una vida desgraciada»—:

> —Señor conde —dixo Patronio—, dos caballeros que vivían con el infante don Enrique eran entramos muy amigos e *posaban* siempre *en una posada* (Don Juan Manuel, *Conde Lucanor*).

> ¿Por qué, pues has llagado
> aqueste corazón, no le sanaste?
> Y, pues me le has robado,
> ¿por qué así le dejaste,
> y no tomas *el robo que robaste*?
>
> (San Juan de la Cruz)

Políptoton. *Annominatio* cuya alteración gramatical se fundamenta en morfemas flexivos, frente a los anteriores subtipos, de carácter derivativo; de este modo, se distinguirá entre políptoton nominal —así, el ejemplo de Manrique— y políptoton verbal —el pasaje de Garcilaso—:

Amigo de sus *amigos*,
¡qué señor para criados
y parientes!
¡Qué *enemigo* de *enemigos*!

(Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre*)

En esto *'stoy* y *estaré* siempre puesto,
que, aunque no cabe en mí cuanto en vós veo,
de tanto bien lo que no entiendo creo

(Garcilaso de la Vega)

Traductio. Consiste en la repetición acusada de un vocablo, perfecta o con alguna alteración gramatical; en este segundo caso, la *traductio* entra en una zona de intersección con la *annominatio*; de modo paralelo, la voz repetida puede estar tomada en diversas acepciones, ocasión ésta en que la *traductio* se solapa con la antanaclasis (*vid. infra*):

Si el *fecho faz* gran *fecho* e buen *fecho* e bien *fecho*, non es gran *fecho*. El *fecho* es *fecho* cuando el *fecho faze* el *fecho*; es gran *fecho* e bien *fecho* si el non *fecho faz* gran *fecho* e bien *fecho* (Don Juan Manuel, *Conde Lucanor*).

Y porque no me *suceda* lo que *sucede* a los que se casan, no quiero tener quien me *suceda* (Francisco de Quevedo, *Cartas del Caballero de la Tenaza*).

Equívoco o antanaclasis. Se produce cuando se repite un mismo significante léxico, pero asociado a significados distintos en cada caso:

En poco *grado* mi *grado*
se falla *ser* en mi *ser*

(Juan de Mena)

Valor de aquel valor que en sí contiene
de todos el reparo y los repara:
tu *cara*, de los ángeles tan *cara*
me dé la paz que en paz el cielo tiene.
La brasa de tu amor que al alma abrasa,
la *llama* que tu voz inspira y *llama*
me suba de mi ser al ser divino

(Gregorio Silvestre)

EL PARALELISMO: *ISOCOLON*, *PARISON* Y CORRELACIÓN. El *isocolon* consiste en la igualdad o semejanza en la longitud silábica de varias secuencias; constituye, así, el correlato prosístico del isosilabismo en poesía:

> La reina doña Catalina, / mujer d'este rey don Enrique, / fue fija de don Joán de Lencastre, / fijo ligítimo del rey Aduarte de Ingueleterra, / el cual duque casó con doña Costança, / fija del rey don Pedro de Castilla / e de doña María de Padilla (Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*).

> Luego el aire vecino a la mar se diferencia entre día y noche, / el cual unas veces adelgazándose sube a lo alto, / y otras espesándose se convierte en nubes, / y recogiendo en sí los vapores de la mar, / riega la tierra con aguas, / y corriendo de una parte a otra, / causa los vientos (Fray Luis de Granada, *Introducción del símbolo de la fe*).

Si el *isocolon* consiste en una identidad o semejanza ***de longitud*** entre segmentos, el *parison*, de simetría más marcada, es una identidad estructural entre frases y oraciones que implica una correspondencia casi exacta entre sus constituyentes sintácticos. De este modo, el *parison* también puede ser incluido entre las figuras de posición, pues dicha similitud sintáctica es, en el fondo, un fenómeno de parecido orden de los elementos en el discurso:

> Por ende, fuye amor, de quien tales males proceden, e ama a Dios, de quien todos bienes vienen (Arcipreste de Talavera, *Corbacho*).

> El dios Cupido y la diosa Venus no quieren en su casa sino a mancebos que los puedan servir y a liberales que sepan gastar, y a libres que puedan gozar, y a pacientes que puedan sufrir, y a discretos que sepan hablar, y a secretos que sepan callar, y a fieles que sepan agradescer, y animosos que sepan perseverar (Fray Antonio de Guevara, *Epístolas familiares*).

Como sucede en todas las figuras retóricas relacionadas con la reiteración y semejanza, no siempre se llega al grado máximo de igualdad en la estructura sintáctica de las secuencias. En ocasiones, el autor debe recurrir al principio general de la *variatio*, para aligerar una serie excesivamente recargada en la similitud estructural de sus elementos. Normalmente se recurre a modificar levemente la disposición de los elementos, o bien a suprimir algunos de ellos; las figuras del *zeugma* (*vid. infra*) y el *quiasmo* (*vid. infra*) tienen aquí una gran importancia. En los ejemplos abajo citados, la exacta y prolongada si-

metría de Antonio de Guevara se atenúa sentenciosamente en el texto de Gracián: mientras Guevara reitera uno a uno los vocablos de los miembros enumerativos, Gracián sobreentiende alguno de ellos (zeugma) o invierte su orden (quiasmo):

> El príncipe puédese salvar haciendo justicia y puédese condenar usando de tiranía. El caballero puédese salvar peleando y puédese condenar robando. El eclesiástico puédese salvar sirviendo su iglesia y puédese condenar entrando por simonía. El religioso puédese salvar contemplando y puédese condenar murmurando. El casado puédese salvar criando sus hijos y puédese condenar con ilícitos adulterios. El rico puédese salvar haciendo limosnas y puédese condenar dando a usuras. El labrador puédese salvar arando y puédese condenar pleiteando. El pastor puédese salvar guardando su ganado y puédese condenar pasciendo el pan ajeno. (Fray Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea.*)

> Es la frente cielo del ánimo, ya encapotado, ya sereno, plaza de los sentimientos; allí salen a la vergüenza los delitos, sobran las faltas y placéanse las pasiones: en lo estirado la ira; en lo caído la tristeza; en lo pálido el temor; en lo rojo la vergüenza, la doblez en las arrugas y la candidez en lo terso, la desvergüenza en lo liso y la capacidad en lo espacioso (Baltasar Gracián, *El Criticón*).

Un procedimiento relacionado con *isocolon* y *parison* es la *correlación*, concepto acuñado modernamente.[38] Consiste en una semejanza estructural provocada no por la coincidencia en la sintaxis de oraciones sucesivas, sino por la simétrica colocación de palabras en el interior de los miembros de frases y oraciones:[39]

> *Mentir, perjurar, contienda*: estos tres [pecados] son contra la verdad. El primero la *desfaze*, el segundo la *desprecia*, el tercero la *persigue* (Martín Pérez, *Libro de las confessiones*).

> Tus *bellos ojos* y tu *dulce boca*
> de *luz divina* y de *oloroso aliento*
> envidia el claro *sol* y adora el *viento*,
> por lo que el *uno ve* y el *otro toca*
>
> (Pedro Espinosa)

38. *Vid.* D. Alonso y C. Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970⁴, pp. 21-74.

39. Dentro de este concepto general, D. Alonso distingue entre *correlación progresiva* (diferentes contenidos conceptuales de sus constituyentes) y *correlación reiterativa* (idénticos contenidos conceptuales), las cuales, lógicamente, pueden combinarse en un mismo texto (*vid.* D. Alonso y C. Bousoño, *Seis calas...*, pp. 54-57).

Todas estas precisiones tienen una indudable utilidad en estudios detallados sobre el ritmo en el lenguaje literario. Sin embargo, y manteniendo el criterio de síntesis que guía este manual, consideramos conveniente agrupar todas estas posibilidades en la noción de paralelismo. Bajo este concepto general se agrupan los fenómenos de similitud en la estructura de las oraciones y frases por la coincidencia o semejanza en la longitud u orden de sus constituyentes.

La finalidad concreta de estos recursos dependerá de las características del texto donde aparezcan. No obstante, y de manera general, se orientan a conseguir pasajes armónicamente construidos por la regular disposición de sus constituyentes, lo que redunda en su eufonía. Además, la reiteración simétrica de oraciones, frases o palabras contribuye a menudo a intensificar la fuerza expresiva de las ideas que transmiten, al grabarlas más intensamente en el lector. Buena parte de las restantes figuras de repetición participan, en mayor o menor medida, de estas características.

QUIASMO Y *COMMUTATIO*. Como principio general, el *quiasmo* es la disposición cruzada de elementos equivalentes o semejantes en dos grupos de palabras.

En el pasaje de Pérez de Guzmán, la secuencia *adjetivo* + *sustantivo* se invierte en *sustantivo* + *adjetivo*, combinado en este caso el quiasmo con el políptoton (*vid. supra*). En el ejemplo de Gracián, los dos últimos miembros de la enumeración invierten el orden *verbo* + *sujeto* → *sujeto* + *verbo*; se trata de un simple cambio de posición, pues los elementos equivalentes (*corazón* - *espíritu* / *se dilata* - *se satisface*) conservan sus respectivas funciones de sujeto y predicado:

> Engañaron sotilmente,
> con imaginación loca,
> *pocos días, edad poca*
> al niño bien pareciente
>
> (Fernán Pérez de Guzmán, *Cancionero de Estúñiga*)

> ¿Qué convite más delicioso para el gusto de un discreto como un culto museo, donde se recrea el entendimiento, se enriquece la memoria, se alimenta la voluntad, *se dilata el corazón y el espíritu se satisface*? (Baltasar Gracián, *El Criticón*).

Dentro de este marco global, la figura concreta de la *commutatio* o retruécano tiene lugar cuando, además de su posición en el texto, los términos equivalentes y repetidos cruzan también sus funciones sintácticas. En el ejemplo de *El Conde Lucanor*, *mío vezino* y *poderoso* no

sólo intercambian su orden en el texto, sino también su función gramatical (sujeto + atributo → atributo + sujeto); lo mismo sucede en el pasaje de Quevedo con *pobres* y *ricos*. A menudo, esta inversión formal va unida a una antítesis de contenido, que resulta así reforzada:

> Patronio, yo non puedo escusar en ninguna guisa de haber contienda con uno de dos vezinos que yo he, e contece assí: que *el más mio vezino non es tan poderoso e el que es más poderoso non es tanto mio vezino* (Don Juan Manuel, *Conde Lucanor*).

> Hay muchos que siendo *pobres* merecen ser *ricos*, y en siendo *ricos* merecen ser *pobres* (Francisco de Quevedo, *Virtud militante*).

FIGURAS DE OMISIÓN. De modo general, las figuras de omisión consisten en la supresión de un elemento lingüístico necesario para la configuración del texto. En los casos que más nos interesan, estas supresiones suelen producir efectos de estilo que, a menudo, aligeran la expresión de constituyentes gramaticalmente necesarios, pero artísticamente prescindibles en aras de una más lograda construcción del pasaje.

ASÍNDETON. Figura contraria al polisíndeton (*vid. supra*): consiste en la marcada ausencia de conjunción coordinante al comienzo de varias frases o de los miembros e incisos de la enumeración. Los tratados de retórica suelen coincidir en que esta acusada falta de conjunción otorga un carácter cortado, abrupto, al fluir oracional, y ello contribuye a lograr una gran fuerza expresiva:

> Fijo eres de rey, tú has gran clerezía,
> en ti veo agucia cual para mí querría,
> de pequeño demuestras muy gran caballería,
> de cuantos hoy viven tú has gran mejoría
>
> (*Libro de Alexandre*)

> El ingenio no ha de estar en el espinazo, que sería más ser laborioso que agudo. Pensar bien es el fruto de la racionalidad. A los veinte años reina la voluntad, a los trenta el ingenio, a los cuarenta el juicio (Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*).

ELIPSIS. Supresión de uno o varios vocablos, necesarios de acuerdo con la ortodoxia gramatical de la lengua, pero retóricamente prescindibles; el conocimiento del sistema lingüístico permite la reconstrucción de los elementos elididos:

Mano a mano los dos amores,
mano a mano

(Anónimo)

Mimbrera, amigo,
so la mimbrereta

(¿Lope de Rueda?)

ZEUGMA. En su manifestación básica, el zeugma consiste en expresar una sola vez un vocablo en un discurso que lo requiere en más ocasiones, de manera que, tras su primera aparición, el término debe ser sobreentendido; de este modo, en *Venció la desvergüenza al pudor, la temeridad a la prudencia, la demencia a la razón*, el verbo aparece expreso sólo en la primera secuencia, pero afecta también a las dos siguientes. El zeugma está obviamente emparentado con la elipsis; sin embargo, mientras que la supresión de ésta exige acudir al sistema de la lengua para reconstruir el texto, en el caso del zeugma el elemento omitido se encuentra explícitamente en un segmento contiguo:

Como de la apariencia a la existencia, como de lo vivo a lo pintado, como de la sombra a lo real, tanta diferencia hay del fuego que dizes al que quema (Fernando de Rojas, *La Celestina*).

Y como es cosa que un hombre no puede tomar de otro ligítimamente ni en este mundo, sin Dios, un pobre de un rico, un vasallo de un rey; una ciudad de una monarquía, ni una casa de una ciudad, Dios, que es suma justicia, atendiendo a los agravios dispone esta venganza (Francisco de Quevedo, *Providencia de Dios*).

Además de este uso, existe otra modalidad: el *zeugma complejo*. Frente al caso anterior, en que, con ayuda del contexto, se recuperaba la voz omitida en idéntica acepción e idéntica forma gramatical, el zeugma complejo introduce modificaciones semánticas —como en el pasaje de Diego de San Pedro— o morfosintácticas en el vocablo de que se parte —así, el fragmento de Alemán—:

Cuando, señora, entre nós
hoy la *Passión* se dezía,
bien podés creerme vós,
que, membrando *la de Dios*,
nació el dolor *de la mía*

(Diego de San Pedro, *Cancionero general*)

[El autor juega con el doble sentido de *pasión*, la Pasión de Cristo y la pasión amorosa]

Esperaba un *día* en que ordenar *los que* me quedaban por vivir (Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*).

[La voz requerida varía en cuanto a su número: «los [*días*] que me quedaban...»]

SILEPSIS. Consiste en el uso de un término en dos acepciones simultáneas, generalmente una recta y otra figurada, en el mismo contexto; en este sentido, la silepsis puede ser considerada como un caso extremo de zeugma complejo (*vid. supra*):

Allí están esperando cuál habrá más rico tuero:
non es muerto e ya dizen Pater noster, mal agüero,
como los cuervos al asno cuando le desuellan el cuero:
«*Cras, cras* nós lo habremos, que nuestro es ya por fuero»

(Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*)

[*Cras* es onomatopeya del graznido del cuervo y, al tiempo, significa 'mañana']

Yo, señora, soy de Segovia. Mi padre se llamó Clemente Pablo, natural del mismo pueblo, ¡Dios le tenga en el cielo! Fue, tal como todos dicen, de oficio barbero, aunque eran tan altos sus pensamientos, que se corría de que le llamasen así, diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas. Dicen que era de muy buena *cepa*, y, según él bebía, es cosa para creer (Francisco de Quevedo, *El Buscón*).

[*Cepa*: 'abolengo' y 'vid']

RETICENCIA O *APOSIOPESIS*. Consiste en la interrupción abrupta de un discurso:

MINGO. *Guárdate, que si yo ensisto*
en tornarme palaciego...
GIL. Antes, Mingo, te lo ruego

(Juan del Encina, *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*)

¡Ay, Floralba! *Soñé que te... ¿Dirélo?*
Sí, pues que sueño fue: que te gozaba.
¿Y quién sino un amante que soñaba,
juntara tanto infierno a tanto cielo?

(Francisco de Quevedo)

FIGURAS DE POSICIÓN. Entran aquí todos aquellos procedimientos que se fundan en una alteración del orden usual que los constituyentes sintácticos de la oración tienen en la lengua ordinaria.

HIPÉRBATON. Para algunos autores, este concepto engloba todas las técnicas incluidas en este apartado; así, en sentido amplio, el hipérbaton designa cualquier alteración de la sintaxis normal de una secuencia. Sin embargo, en su acepción restringida —que nosotros seguiremos—, el hipérbaton consiste en la intercalación de elementos entre dos unidades (palabras, frases o cláusulas) sintácticamente inseparables (*cfr. infra* paréntesis):

las cosas presentes ordeno en essencia,
e las por venir dispongo a mi guisa,
las fechas revelo; si esto te avisa,
divina me puedes llamar Providencia

(Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*)

Al tronco descansaba de una encina
que invidia de los bosques fue lozana,
cuando segur legal una mañana
alto horror me dejó con su ruina

(Luis de Góngora)

ANÁSTROFE. Inversión del orden sintáctico de los elementos de una secuencia (*cfr. infra* histerología):

La tercera manera e razón manda e vieda que ninguno non debe usar nin querer *de mujeres amor* (Arcipreste de Talavera, *Corbacho*).

No las francesas armas odiosas,
en contra puestas del airado pecho,
ni en los guardados muros con pertrecho
los tiros y saetas ponzoñosas

(Garcilaso de la Vega)

TMESIS. Ruptura de una palabra, mediante la inserción de elementos ajenos a ella en su interior:

Temesis es cuando en medio de alguna palabra entreponemos otra, como si dixesses *E los Siete mira Triones* por dezir *Mira los Septentriones* (Antonio de Nebrija, *Gramática castellana*).

Quien quisiere ser culto en solo un día
la *jeri* (aprenderá) *gonza* siguiente:
fulgores, arrogar, joven, presiente,
candor, construye, métrica armonía

(Francisco de Quevedo)

SYNCHYSIS O MIXTURA VERBORUM. Grado extremo de confusión sintáctica, que, conjugando hipérbatos y anástrofes muy complejos, provoca la total dislocación de los constituyentes de una secuencia. En latín, la declinación facilitaba la reconstrucción del orden recto de los elementos; el español, al carecer de este rico sistema flexivo, no propicia la *synchysis*, pues la recomposición sintáctica de una expresión sometida a este proceso es muy complicada:

> De mengua seso es muy grande por los ajenos grandes tener los yerros pequeños por los suyos (Don Juan Manuel, *Conde Lucanor*).
>
> [El orden usual aproximado sería: 'Muy grande mengua de seso es tener los yerros ajenos por grandes, los suyos por pequeños']

> No bien pues de su luz los horizontes,
> que hacían desigual, confusamente
> montes de agua y piélagos de montes,
> desdorados los siente,
> cuando, entregado el mísero estranjero
> en lo que ya del mar redimió fiero,
> entre espinas crepúsculos pisando,
> riscos que aun igualara mal volando
> veloz, intrépida ala,
> menos cansado que confuso, escala
>
> (Luis de Góngora, *Soledad primera*)
>
> [El orden usual aproximado sería: 'No bien, pues, siente los horizontes desdorados de su luz, [horizontes] que hacían...']

2.3.1.1.2.2. Figuras de pensamiento

Conjunto de procedimientos cuyo valor expresivo se fundamenta primariamente en los significados de las palabras. Frente a las figuras de dicción, las figuras de pensamiento no desaparecen al ser sometidas a un proceso de traducción.

Dentro de las figuras de pensamiento cabe distinguir las siguientes categorías: figuras de amplificación, de acumulación, lógicas, de definición, oblicuas, de diálogo y argumentación, y de ficción.

FIGURAS DE AMPLIFICACIÓN. En sentido estricto, la *amplificatio* de una idea no exige su desarrollo más extenso, sino, simplemente, su realce, que puede conseguirse mediante otros procedimientos —por ejemplo, cambiando la entonación del pasaje que interesa destacar—. Sin embargo, en la práctica, desde la época medieval se interpretó generalmente la amplificación como alargamiento de contenidos.

Expolitio. Amplifica una idea desarrollando su exposición muy por extenso. A su vez, este desarrollo puede concretarse en varias vías; así, la *expolitio* puede amplificar la extensión de una idea al repetirla, al acompañarla de argumentos que la corroboran —como en el pasaje de don Juan Manuel— o, finalmente, al dividirla en aspectos parciales que son enumerados detalladamente —como en el ejemplo de fray Luis de Granada—. En este último caso, la *expolitio* suele fundirse con la *enumeración* (*vid. infra*):

> Fijos, en la buena ventura e en la desaventura contece assí: a las vegadas es fallada e buscada e algunas vegadas es fallada e non buscada.
>
> La fallada e buscada es cuando algún homne faze bien e, por aquel buen fecho que faze, le viene alguna buena ventura; e esso mismo cuando por algún fecho malo que faze le viene alguna mala ventura; esto tal es ventura, buena o mala, fallada e buscada, que él busca e faz por que'l venga aquel bien o aquel mal. Otrosí, la fallada e non buscada es cuando [a] un homne, non faziendo nada por ello, le viene alguna pro o algún bien, assí como si homne fuesse por algún lugar e fallasse muy gran haber o otra cosa muy aprovechosa por que él non hobiesse nada fecho; e esso mismo cuando [a] un homne, non faziendo nada por ello, le viene algún mal o algún daño, assí commo si homne fuesse por una calle e lançasse otro una piedra a un páxaro e descalabrasse a él en la cabeça: ésta es desaventura fallada e non buscada, ca él nunca fizo nin buscó cosa por que'l debiesse venir aquella desaventura.
>
> E, fijos, debedes saber que en la buena ventura o desaventura fallada e buscada hay meester dos cosas: la una, que se ayude el homne faziendo bien para haber bien o faziendo mal para haber mal; e la otra, que le galardone Dios según las obras buenas e malas que el homne hobiere fecho. Otrosí, en la ventura, buena o mala, fallada e non buscada, hay meester otras dos cosas: la una, que se guarde homne cuanto pudiere de non fazer mal nin meterse en sospecha nin en semejança por que'l deba venir alguna desaventura o mala fama; la otra es pedir merced e rogar a Dios que, pues él se guarda cuanto puede por que'l no'l venga desaventura nin mala fama, que'l guarde Dios que non le venga ninguna desaventura [...] (Don Juan Manuel, *Conde Lucanor*).

> Mas, dejada aparte la sutileza de los argumentos, pongámonos a mirar la hermosura de las cosas que por la divina Providencia confesamos haber sido fabricadas. Y primeramente miremos toda la tierra, sólida, y redonda, y recogida con su natural movimiento dentro de sí misma, colocada en medio del mundo, vestida de flores, de yerbas, de árboles y de mieses, donde vemos una increíble muchedumbre de cosas tan diferentes entre sí que con su grande variedad nos son causa de un insaciable gusto y deleite. Juntemos con esto las fuentes perenales de las aguas frías, los licores claros de los ríos, los vestidos verdes de sus riberas, la alteza de las concavidades de las cuevas, la aspereza de las piedras, la al-

tura de los montes, la llanura de los campos. Añadamos a esto las venas escondidas del oro y plata y la infinidad de los mármoles preciosos (Fray Luis de Granada, *Introducción del símbolo de la fe*).

INTERPRETATIO Y PARÁFRASIS. La *interpretatio* es una técnica de *expolitio* (*vid. supra*) que permite reiterar un contenido a través del uso de sinónimos; puede enmarcarse, por tanto, en el concepto más amplio y común de *paráfrasis*:

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte,
contemplando,
cómo se passa la vida,
cómo se viene la muerte,
tan callando

(Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre*)

¿Y es posible, respondedme, podrá uno ser monarca y tenerlo todo sin quitárselo a muchos? ¿Podrá ser superior y soberano, y subordinarse a consejo? ¿Podrá ser todopoderoso y no vengar su enojo, no llevar su cudicia, no satisfacer su lujuria? ¿Podrá, para hacer estas cosas, servirse de buenos y dejar los malos? (Francisco de Quevedo, *Discurso de todos los diablos*).

ISODINAMIA. Conjunción de *interpretatio* (*vid. supra*) y lítotes (*vid. infra*): consiste en repetir una idea mediante la negación de su contrario:

Leváronles los mantos e las pieles armiñas,
mas déxanlas marridas en briales e en camisas
e a las aves del monte e a las bestias de la fiera guisa.
Por muertas las dexaron, sabed, que *non por vivas*

(*Cantar de Mio Cid*)

Vivir quiero conmigo;
gozar quiero del bien que debo al cielo,
a solas, sin testigo,
libre de amor, de celo,
de odio, de esperanzas, de recelo

(Fray Luis de León)

DIGRESIÓN. Mediante este procedimiento, en lugar de continuar tratando la materia central del discurso, el orador o poeta se ocupa de un asunto secundario, sugerido por el pensamiento principal:

La materia lo manda por fuerça de razón;
habemos nós a fer una desputación:
cómo se parte'l mundo por triple partición,
cómo faze la mar en todas división.
El que partió el mundo fízolo tres partidas;
son por braços de mar todas tres divididas:
la una es mayor, las otras son más chicas;
la mayor es calient e las dos son más frías.
La una meatad es contra oriente,
fízole una suerte el Rey Omnipotente;
las otras dos alcançan por medio occidente,
fiende la mar por medio a ambas igualmente.
Es llamada por nombre Asia la primera;
la segunda, Europa; África, la tercera.
Tiene el Cristianismo a Europa señera;
moros tienen las otras, por nuestra gran dentera

(*Libro de Alexandre*)

[Este pasaje inicia la primera gran digresión de la obra, que rompe el hilo narrativo central —la vida de Alejandro Magno— para centrarse en la descripción del mundo, que el caudillo macedonio se propone conquistar]

[A] [El capitán] manifestóme su necesidad y lo que pretendiendo había gastado, el prolijo tiempo y excesivo trabajo con que lo había alcanzado rogando, pechando, adulando, sirviendo, acompañando, haciendo reverencias postrada la cabeza por el suelo, el sombrero en la mano, el paso ligero, cursando los patios tardes y mañanas. Contóme que, saliendo de Palacio con un privado, porque se cubrió la cabeza en cuanto se echó en su coche, le quiso con los ojos quitar la vida y se lo dio a entender dilatándole muchos días el despacho, haciéndole lastar y padecer.

[B] Líbrenos Dios, cuando se juntan poder y mala voluntad. Lastimosa cosa es que quiera un ídolo destos particular adoración, sin acordarse que es hombre representante, que sale con aquel oficio o con figura dél y que se volverá presto a entrar en el vestuario del sepulcro a ser ceniza, como hijo de la tierra. Mira, hermano, que se acaba la farsa y eres lo que somos unos. Así se avientan algunos como si en su vientre pudiesen sorber la mar y se divierten como si fuesen eternos y se entronizan como si la muerte no los hubiese de humillar. Bendito sea Dios que ha Dios. Bendita sea su misericordia, que previno igual día de justicia.

[C] Mi capitán me lastimó con su pobreza, porque no sabía con qué remediarla [...] (Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*).

[El parágrafo B constituye una digresión donde se desarrollan una serie de reflexiones sobre la condición humana, que interrumpen la narración del servicio de Guzmán con el capitán —parágrafos A y C—]

PARÉNTESIS. Correlato del hipérbaton en sentido estricto (*cfr. supra*) en el dominio del contenido, el paréntesis consiste en la inserción de una idea, diferente pero lógicamente emparentada, en mitad de otro pensamiento, el cual resulta de este modo interrumpido y matizado antes de su culminación:

Siempre amar, pues que se paga
—*según muestra amar*— amor
con amor, porque la llaga
—*bien amando*— del dolor
se sane y quede mayor

(Jorge Manrique)

Mándanme, ingenios nobles, flor de España
—que en esta junta y academia insigne
en breve tiempo excederéis no sólo
a las de Italia, que, envidiando a Grecia,
ilustró Cicerón del mismo nombre
junto al Averno lago, sino a Atenas,
adonde en su platónico Liceo
se vio tan alta junta de filósofos—,
que un arte de comedias os escriba
que al estilo del vulgo se reciba

(Lope de Vega, *Arte nuevo*)

FIGURAS DE ACUMULACIÓN. Frente a los anteriores, más que el desarrollo de una idea principal, estos procedimientos implican la suma de elementos de rango semejante. De todos modos, no resulta improcedente ni inhabitual considerar estas técnicas junto con las precedentes.

ENUMERACIÓN. Una enumeración es la suma o acumulación de miembros oracionales unidos mediante coordinación. Este enlace coordinado puede manifestarse textualmente mediante conjunciones, o bien asindéticamente, esto es, de forma yuxtapuesta. Los miembros de la enumeración suelen designar realidades diferentes; si estos elementos guardan una relación de sinonimia entre sus significados estaremos, más bien, en las esferas de la *expolitio* o la *interpretatio* (*vid. supra*). Figuras de reiteración como la anáfora o el paralelismo pueden reforzar la expresión de las series enumerativas:

Pues que ya non tenía mensajera fiel,
tomé por mandadero un rapaz trainel;
Hurón había por nombre, apostado doncel;
sinon por catorze cosas, nunca vi mejor que él:

era *mintroso, bebdo, ladrón e mesturero,*
tafur, peleador, goloso, refertero,
reñidor e adevino, suzio e agorero,
necio e pereçoso. ¡Tal es mi escudero!

(Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*)

Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso;
no hallar fuera del bien centro y reposo,
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
enojado, valiente, fugitivo,
satisfecho, ofendido, receloso;
huir el rostro al claro desengaño,
beber veneno por licor suave,
olvidar el provecho, amar el daño;
creer que un cielo en un infierno cabe,
dar la vida y el alma a un desengaño;
esto es amor; quien lo probó lo sabe

(Lope de Vega)

A diferencia de esta propuesta, algunos tratadistas de retórica incluyen la enumeración entre las figuras de dicción, y no de pensamiento. Ello es debido a que, en esos casos, se considera sustantivo en el procedimiento su componente sintáctico de ligazón de elementos, más que la naturaleza semántica de los elementos relacionados.

DISTRIBUTIO. Una idea general, expuesta al inicio, se desglosa en sus distintos componentes:[40]

¡Oh cuántos males d'estos se siguen, *assí en donzellas como en viudas, monjas e aun casadas,* cuando los maridos son absentes: *las casadas* por miedo, e *las viudas e monjas* por la deshonor, *las donzellas* por gran dolor, pues que, sabido, pierden casamiento e honor! (Arcipreste de Talavera, *Corbacho*).

Mas el otro espíritu, ponzoñoso y soberbio, en ninguna manera es obra de Dios ni se engendra en nosotros con su querer y voluntad, sino es obra toda *del demonio y del primer hombre: del demonio,* inspirando y

40. Parece evidente la conexión de esta figura con el subtipo de *expolitio* (*vid. supra*) que actuaba parcelando la idea y enumerando detalladamente sus aspectos integrantes. La diferencia debe buscarse en lo realmente sustantivo en ambos casos: en la *distributio* lo es la parcelación del pensamiento; en la *expolitio,* el extenso desarrollo de esas partes. Asimismo, la *distributio,* en cuanto enumeración a distancia, se halla cercana a la *correlación* (*vid. supra*).

persuadiendo; *del hombre*, voluntaria y culpablemente recibiéndolo en sí (Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*).

EPÍFRASIS. Consiste en la adición de nuevas ideas a la exposición de un pensamiento que ya parecía cerrado. Si se elimina el complemento oracional que supone la epífrasis, la expresión de la idea restante hace sentido por sí sola:[41]

> E vós, señor conde Lucanor, *si entendedes que aquel vuestro enemigo ha tan gran recelo de aquel otro de que se recela, e ha tan gran mester a vós porque forçadamente haya de olvidar cuanto mal passó entre vós e él, e entiende que sin vós non se puede bien defender*, tengo que, assí commo los caballos se fueron poco a poco ayuntando en uno fasta que perdieron el recelo [e] fueron bien seguros el uno del otro, que assí debedes vós, poco a poco, tomar fiança e afazimiento con aquel vuestro enemigo (Don Juan Manuel, *Conde Lucanor*).

> Así acontece de ordinario y se vio a un caballero extranjero que en Madrid conocí, el cual, como fuese aficionado a caballos españoles, *deseando llevar a su tierra el fiel retrato, tanto para su gusto como para enseñarlo a sus amigos, por ser de nación muy remota, y no siéndole permitido ni posible llevarlos vivos, teniendo en su casa los dos más hermosos de talle que se hallaban en la Corte*, pidió a dos famosos pintores que cada uno le retratase el suyo, prometiendo, demás de la paga, cierto premio al que más en su arte se extremase (Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*).

EPÍTETO. Como figura de acumulación, el *epíteto* consiste en añadir a un sustantivo un adjetivo —o, en términos generales, una palabra o frase en función adjetiva— que complementa o determina el significado de aquél en diversa medida. Es en este aspecto donde no hay acuerdo entre los tratadistas.

El problema fundamental radica en precisar hasta qué punto resulta necesario el epíteto para la total comprensión del sustantivo. El grado de novedad y especificación que aporta esta figura varía notablemente según las distintas interpretaciones. Las posturas oscilan entre considerar epítetos sólo aquellos adjetivos que abundan en un rasgo inherente al sustantivo, o bien incluir en el concepto adjetivos que, en mayor o menor medida, agregan algún significado (especificativos).

En lo que sí hay acuerdo es en la función ornamental de esta figura (*cfr.* Aristóteles, *Retórica*, III, 2, 1.405b 22, 1.406b 4; Quintiliano,

41. Desde un punto de vista sintáctico, esta adición de ideas complementarias suele corresponderse con una *compositio* estructurada en un período circular extenso (*vid. infra* 2.3.1.2). Este período ve dilatado su cierre por miembros e incisos que, desde el punto de vista del contenido, encierran precisamente las ideas añadidas por la epífrasis.

Institutio oratoria, VIII, VI, 40-43). Cuando el epíteto incorpora algún significado relevante al sustantivo, es precisamente esta aportación estilísticamente ornamental la que lo distingue del simple adjetivo. No obstante, tal contribución al *ornatus* es más clara e intensa cuando se convierte en la única finalidad del adjetivo que no aporta sustanciales novedades semánticas. Así sucede en los ejemplos abajo citados, donde los epítetos *buen* y *fuerte* no añaden cualidades novedosas a *Campeador* y *muro*, sino que realzan rasgos connaturales a ellos; su valor debe buscarse en el ornato artístico y el efecto intensificador:[42]

Apriessa cantan los gallos e quieren quebrar albores
cuando llegó a San Pero el *buen* Campeador

(*Cantar de Mio Cid*)

Busca de algún tirano el muro *fuerte*,
de jaspe las paredes, de oro el techo

(Lupercio Leonardo de Argensola)

FIGURAS LÓGICAS. Conjunto de procedimientos que gira en torno a los vínculos lógicos de las ideas en el dominio del discurso, en especial alrededor de la relación de antinomia o contradicción.

EL MARCO DE LA ANTÍTESIS. COHABITACIÓN. PARADOJA Y OXÍMORON. En un sentido general, la antítesis es la oposición de ideas, oposición que, lingüísticamente, puede manifestarse entre palabras aisladas, frases u oraciones:

Maldezir del malo loança es del bueno (Arcipreste de Talavera, *Corbacho*).

En cuerpo y alma, sin ser oídos ni vistos, nos llevaron a todos a la cárcel: *los pescadores lloraban por verse presos, y yo reía por estar libre* (Juan de Luna, *Segunda parte del Lazarillo*).

Dentro de este ámbito, diversas figuras concretan variantes de la general oposición de ideas. Así, hay una modalidad de *correctio* (*vid. infra*) que enfrenta una idea a la negación de su contrario, con el fin de intensificar su expresión. Este tipo de *correctio* presenta dos esquemas fundamentales de desarrollo: *no A, sino B*; y *B, no A*. En el si-

42. Sirva como ejemplo lo que Fernando de Herrera dice del sintagma *falsa perjura* en su comentario al verso 93 de la Égloga I de Garcilaso: «Puede parecer epíteto ocioso, porque ningún perjuro hay que no sea falso. Mas aquí, por la indignación, es maravilloso; porque acrecienta la envidia» (*vid. Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580, p. 406; facsímil, Madrid, CSIC, 1973).

guiente pasaje del *Sueño del infierno*, Quevedo, en lugar de mencionar simplemente los calificativos negativos de las farmacias, los refuerza negando sus contrarios positivos (subtipo *no A, sino B*):

> Y su nombre no había de ser boticario, sino armeros, ni sus tiendas no se habían de llamar boticas, sino armerías de los doctores (Francisco de Quevedo, *Sueño del infierno*).

Bajo el esquema *B, no A*, y ahora con intención laudatoria, lo positivo de una conducta se refuerza al negar su contraria negativa:

> No tiene poca bienaventuranza el que vive contento en el aldea, porque vive más quieto y menos importunado, vive en provecho suyo y no en daño de otro, vive como es obligado y no como es inclinado, vive conforme a razón y no según opinión, vive con lo que gana y no con lo que roba, vive como quien teme morir y no como quien espera siempre morir (Fray Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*).

Otra figura especial de la antítesis la constituye la *cohabitación*: consiste en la convivencia natural de contrarios dentro de un mismo sujeto, y resulta muy útil para reflejar las contradicciones del individuo en las esferas amorosa o moral:

> Lloro e río en un momento
> e soy contento e quexoso,
> ardid me fallo e medroso:
> tales diformeças siento
> por vós, dona valerosa
>
> (Marqués de Santillana)

> Es el soberbio el monstruo más horrendo del mundo, y el más formidable y desemejante que puede fabricar el delirio; porque quiere ser cielo, siendo infierno; serafín y gusano, humo y sol, Dios y demonio (Francisco de Quevedo, *Virtud militante*).

Los ejemplos de cohabitación nos muestran cómo no siempre son precisos los límites entre todas las figuras próximas al dominio general de la antítesis. Entre ellas aparecen múltiples matices confluyentes, cuando no confusos. La *commutatio*, recurso ya analizado (*vid. supra*), tiene una evidente relación con esta esfera. Examinaremos a continuación los problemas concernientes a la *paradoja* y el *oxymoron*.

La mayor dificultad en su estudio viene motivada por la difícil sistematización de la paradoja en el ámbito de las figuras retóricas, y por su proximidad a la figura especial de la antítesis denominada *oxymoron*. Sin ánimo de profundizar en un complejo problema, sí parece

conveniente plantear sus presupuestos fundamentales e indicar siquiera algunas posibles pautas orientadoras.[43]

En principio, la paradoja aparece ubicada dentro de las vertientes judicial y forense, consustanciales al origen de la retórica: dentro de los *grados de defendibilidad de una causa*, aquel que choca contra el sentimiento jurídico o del público se denomina género *admirabile*, traducción del griego *paradoxos*. De este modo, la gran mayoría de los tratadistas no incluye la paradoja en la nómina de las figuras elocutivas. La excepción más destacada la constituye Aristóteles, quien la define como aquello contrario a lo que se espera a la opinión establecida.[44]

El problema radica en la falta de características objetivas y estables que identifiquen algo tan vago y cambiante como «lo ilógico» o «lo inesperado»; sus límites —y, consecuentemente, su transgresión— varían según el contexto histórico y social, o incluso según las circunstancias concretas que rodean una determinada situación: una enumeración o una alegoría (figura y tropo) lo son siempre, independientemente de estos factores.

Parece complicado, pues, dar una definición de paradoja que agote sus límites de actuación y los concrete en determinados rasgos formales o de pensamiento: ello hace difícil su equiparación a las figuras retóricas. Existe un concepto general de «lo paradójico», que ofrece una clara utilidad en el ámbito de la retórica, pero que no se aviene a circunscribirse en los límites que flanquean la definición de una figura.

Vayamos ahora al segundo problema: la proximidad entre paradoja y *oxymoron*. A diferencia de aquélla, el *oxymoron* sí se documenta como figura retórica en muchos tratados —no en Aristóteles—: se trata de una figura especial de la antítesis que provoca la lacónica fusión o síntesis de dos términos contrarios.

Comparando ambos conceptos, parece claro que el *oxymoron* se incluye dentro de la noción más general de paradoja, pues sorprendente o paradójica es la síntesis de dos términos opuestos.[45] En sentido inverso, no toda paradoja es un *oxymoron*; la definición de éste precisa unas características concretas de brevedad que lo delimitan frente

43. Como mera orientación bibliográfica, se pueden señalar las siguientes obras clásicas y contemporáneas: L. de Granada, *Ecclesiastica rhetorica*, Olysipone, Ribeiros, 1576 (trad., *Los seis libros de la Retórica Eclesiástica*, Barcelona, 1770, en B.A.E., XI, 1879, pp. 488-642); B. Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte*, en E. Casas (ed.), *La retórica en España*, Madrid, Editora Nacional, 1980, pp. 217-373; H. Lausberg, *Manual...*, §§ 797 y 807; y J.-C. Margolin, «Le paradoxe est-il une figure de Rhétorique?», *Nouvelle revue du XVIe siècle*, 6 (1988), pp. 5-14.

44. *Vid.* J.-C. Margolin, «Le paradoxe...».

45. Claramente lo muestra H. Lausberg, *Elementos...*, § 37.1 al incluirlo dentro de los fenómenos paradójicos de elaboración del *acutum dicendi genus*.

a aquélla: dos términos contrarios reunidos en una sucinta unidad conceptual y, por tanto, de expresión. Ello permite, además, caracterizar el *oxymoron* de una forma lo suficientemente objetiva como para otorgarle el rango de figura bajo el que, de hecho, aparece en los tratados de retórica.

Ante estos datos, la opción más rigurosa no incluiría la paradoja en la nómina de figuras y, por consiguiente, contemplaría sólo el *oxymoron*. Sin embargo, ello llevaría a ignorar buena parte de las manifestaciones de la paradoja —que no se enmarcan en la noción más estricta de *oxymoron*—, o bien a ampliar este último concepto, lo que, evidentemente, variaría su consideración en el sistema de figuras.

Lo más conveniente parece considerar la paradoja como una figura retórica peculiar, que manifiesta, de un modo vago, un contenido sorprendente por ser contrario a lo esperado. Un indicio para su reconocimiento práctico: su marco textual es superior a la oración simple —más amplio, y por lo tanto, más adecuado para acoger sus varias posibilidades—. Frente a ella, el *oxymoron* se restringe al ámbito de la oración simple, generalmente a la frase, y en él es donde se produce la unión de dos términos contrarios.[46] Desde otra perspectiva, también se puede considerar que la diferencia entre *oxymoron* y paradoja es análoga a la existente entre metáfora y alegoría (*vid. supra*).

Con respecto a la cohabitación (*vid. supra*), el oxímoron y la paradoja suponen un mayor grado de discordancia de los elementos antinómicos: que, en un instante, un enamorado pase de la felicidad al llanto —un caso de *cohabitatio*— es un contraste natural, mientras que la expresión *Vivir es morir* resulta más sorprendente, más paradójica.

Ejemplos de paradoja:

La crueza de mis males
más se calla en la dezir,
pues mis dichas no son tales
que igualen las desiguales
congoxas de mi vevir

(Jorge Manrique)

[...] llamaremos a los enemigos buenos amigos, y a los amigos proprios enemigos, en razón de los efectos que de los unos y otros vienen a resultar. Pues nace de los enemigos todo el verdadero bien y de los amigos el cierto mal (Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*).

Ejemplos de oxímoron:

46. Por ello, las sistematizaciones retóricas suelen ubicar el *oxymoron* en los subtipos o manifestaciones de la *antítesis entre palabras aisladas* (*cfr.* H. Lausberg, *Elementos...*, § 389, 3).

Ca sola vuestra beldad
es a mí, vuestro sirviente,
consolación plaziente,
cadena de libertad

(Lope de Estúñiga,
Cancionero general)

Vivir es caminar breve jornada,
y *muerte viva* es, Lico, nuestra vida,
ayer al frágil cuerpo amanecida,
cada instante en el cuerpo sepultada

(Francisco de Quevedo)

FIGURAS DE DEFINICIÓN Y DESCRIPCIÓN. Merced a estos procedimientos, el autor pretende plasmar verbalmente la esencia o apariencia de los sujetos, objetos y conceptos que integran su obra. Desde otra perspectiva, estas figuras de contenido suelen desarrollarse formalmente en molde de enumeración (*vid. supra*).

DEFINITIO. Relación de las características esenciales de un concepto; si resultan omitidas la palabra o palabras que designan la noción definida, se origina la perífrasis (*vid. infra*):

Es amor fuerça tan fuerte
que fuerça toda razón,
una fuerça de tal suerte
que todo el seso convierte,
en su fuerça y afición.
Una porfía forçosa
que no se puede vencer,
cuya fuerça porfiosa
hazemos más poderosa
queriéndonos defender

(Jorge Manrique)

La misericordia es virtud muchas veces coronada, es merced enternecida, es un amor materno; la más amartelada diligencia para el perdón, la medicina más eficaz y suave para nuestras dolencias, de quien nuestra voluntad usa sin consentimiento a veces de la justicia (Francisco de Quevedo, *Virtud militante*).

PROSOPOGRAFÍA. Descripción del aspecto externo de una persona o animal:

CALISTO. Los ojos, verdes, rasgados; las pestañas, luengas; las cejas, delgadas y alçadas; la nariz, mediana; la boca, pequeña; los dientes, menudos y blancos; los labios, colorados y grosezuelos; el torno del rostro, poco más luengo que redondo; el pecho, alto; la redondeza y forma de las pequeñas tetas, ¿quién te la podrá figurar?, ¡que se despereza el hombre cuando las mira!; la tez, lisa, lustrosa; el cuero suyo escurece la nieve; la color, mezclada, cual ella la escogió para sí (Fernando de Rojas, *La Celestina*).

Él era un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle, una cabeza pequeña; los ojos, avencindados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos, tan hundidos y escuros que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes; la nariz, de cuerpo de santo, comido el pico, entre Roma y Francia, porque se le había comido de unas búas de resfriado, que aun no fueron de vicio porque cuestan dinero; las barbas, descoloridas de miedo de la boca vecina, que, de pura hambre, parecía que amenazaba a comérselas; los dientes, le faltaban no sé cuántos, y pienso que por holgazanes y vagamundos se los habían desterrado; el gaznate, largo como de avestruz, con una nuez tan salida, que parecía se iba a buscar de comer forzada de la necesidad; los brazos, secos; las manos, como un manojo de sarmientos cada una [...] (Francisco de Quevedo, *El Buscón*).

ETOPEYA. Descripción del carácter y costumbres de una persona:

Pues digo primeramente que el hombre sanguino es muy alegre, franco e riente e plazentero; pero aunque estas bondades de sí el sanguino tenga, pero mal faziendo e mal usando convierte o trasmuda sus buenas en malas condiciones, que, como quier que es alegre e plazentero, es mucho enamorado e su coraçón arde como fuego, e ama a diestro e a siniestro [...] (Arcipreste de Talavera, *Corbacho*).

Por otra parte, quiero que entiendan vuestras señorías que Sancho Panza es uno de los más graciosos escuderos que jamás sirvió a caballero andante; tiene a veces unas simplicidades tan agudas, que el pensar si es simple o agudo causa no pequeño contento; tiene malicias que le condenan por bellaco, y descuidos que le confirman por bobo; duda de todo, y créelo todo; cuando pienso que se va a despeñar de tonto, sale con unas discreciones, que le levantan al cielo (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*).

PRAGMATOGRAFÍA. Descripción de objetos:

Velmezes vestidos por sufrir las guarnizones,
de suso las lorigas tan blancas commo el sol;
sobre las lorigas armiños e pelliçones
e, que non parescan las armas, bien presos los cordones,

so los mantos las espadas dulces e tajadores;
d'aquesta guisa quiero ir a la cort
por demandar mios derechos e dezir mi razón

(*Cantar de Mio Cid*)

Esta gentil moza, pues, ayudó a la doncella, y las dos hicieron una muy mala cama a don Quijote, en un camaranchón que, en otros tiempos, daba manifiestos indicios que había servido de pajar muchos años. En la cual también alojaba un arriero, que tenía su cama hecha un poco más allá de la de nuestro don Quijote. Y aunque era de las enjalmas y mantas de sus machos, hacía mucha ventaja a la de don Quijote, que sólo contenía cuatro mal lisas tablas, sobre dos no muy iguales bancos, y un colchón que en lo sutil parecía colcha, lleno de bodoques, que, a no mostrar que eran de lana por algunas roturas, al tiento, en la dureza, semejaban de guijarro, y dos sábanas hechas de cuero de adarga, y una frazada, cuyos hilos, si se quisieran contar, no se perdiera uno solo de la cuenta (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*).

TOPOGRAFÍA. Descripción de lugares:

Sus frondas comunicaban
con el cielo de Diana,
e tan altas se mostraban
que naturaleza humana
no se falla nin explana
por attores en lectura
selva de tan gran altura,
nin Olimpo de Toscana.
Muchos fieros animales
se mostraban e leones,
e serpientes desiguales,
grandes tigres e dragones;
de sus diversas faciones
non relato por estenso,
por cuanto fablar inmenso
va contra las conclusiones

(Marqués de Santillana, *El infierno de los enamorados*)

Pues habiendo muy particularmente mirado el rico aposento con todas las cosas que en él había que ver, salieron las ninfas por una puerta a la gran sala, y por otra de la sala a un hermoso jardín, cuya vista no menos admiración les causó que lo que hasta allí habían visto, entre cuyos árboles y hermosas flores había muchos sepulcros de ninfas y damas, las cuales habían con gran limpieza conservado la castidad debida a la castísima diosa. Estaban todos los sepulcros coronados d'enredosa

yedra; otros de olorosos arrayanes, otros de verde laurel. Demás desto había en el hermoso jardín muchas fuentes de alabastro, otras de mármol jaspeado y de metal, debajo de parrales que por encima de artificiosos arcos extendían sus ramas. Los mirtos hacían cuatro paredes almenadas, y por encima de las almenas parecían muchas flores de jazmín, madreselva y otras muy apacibles a la vista (Jorge de Montemayor, *La Diana*).

CRONOGRAFÍA. Descripción de tiempos:

Por el mes era de Mayo,
cuando haze la calor,
cuando canta la calandria
y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados
van a servir al amor

(«Romance del Prisionero»)

Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes; a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*).

EVIDENTIA O *DEMONSTRATIO*. En sentido general, la *evidentia* consiste en la presentación viva y detallada de una realidad, poniéndola «ante los ojos» del lector. A nadie escapa que la sistematización retórica plantea no pocos territorios fronterizos: como ya se ha comprobado, en un pasaje conviven a menudo más de una figura; además, las divisiones entre éstas no son siempre tajantes, sino que existen múltiples zonas de contacto y posibles ambivalencias. El caso de la *evidentia* es una clara manifestación de este principio, ya que, en realidad, esta técnica aparece siempre asociada a procedimientos que, desde otro ángulo, poseen identidad propia. Son varios, en efecto, los recursos que concretan esta intención global de «poner ante los ojos». Señalaremos los más destacados.

En primer lugar, debe hacerse referencia a la *descripción pormenorizada* (*vid. supra*) del objeto. Es evidente que precisar los detalles de un objeto o acción ayuda a hacer más viva su pintura ante el lector.[47]

47. En esta línea, resulta frecuente acompañar tales pasajes con verbos «de visión» (ver, mirar, atender...) y apóstrofes al lector, acentuando así la intención actualizadora.

Así sucede con las penalidades del soldado y la opulencia en los adornos de un rico y soberbio:

> Los caballeros, en la guerra, comen el pan con dolor. Los vicios d'ella son dolores e sudores; un buen día entre muchos malos. Pónense a todos los trabajos, tragan muchos miedos, pasan por muchos peligros, aventuran sus vidas a morir o vivir. Pan mohoso o bizcocho, viandas mal adobadas; a oras tienen, a oras, non nada. Poco vino o no ninguno. Agua de charcos e de odres. Las cotas vestidas, cargados de fierro. Los enemigos al ojo. Malas posadas, peores camas. La casa de trapos o de hojarascas; mala cama, mal sueño (Gutierre Díaz de Games, *El Victorial*).

> Si se juntasen los acreedores del hombre en un día a cobrar lo que es suyo y él blasona por propio, cosas en que funda su soberbia y su avaricia, hallaríase mucho más desnudo que la más humilde bestia y que la más imperfecta sabandija. Considérale vestido de púrpura, pesada y pálida con el oro, granizada de perlas, encendida en diamantes; o pomposo en el lustre de la seda variado de labores. Y supón que el animal cuya sangre es la grana le pide su veneno, los cerros el oro, las conchas sus perlas, las minas y pedrizas de oriente sus diamantes, los gusanos su mortaja de que hace gala, las ovejas su lana, los ganados sus pieles, el lino y el cáñamo y otras hierbas sus lienzos, holandas y cambray (Francisco de Quevedo, *Virtud militante*).

Como muestran estos ejemplos, también parece clara la conexión que se establece entre la manifestación descriptiva de la *evidentia* y la *enumeración* (*vid. supra*), conexión lógica si se tiene en cuenta que describir una realidad es, básicamente, enumerar los rasgos que la caracterizan.

La *translatio temporum*, cuya concreción más habitual es el llamado presente histórico, constituye una segunda manifestación de la *evidentia*. Consiste en un cambio de perspectiva temporal, por el que una acción pasada se traslada al presente del que lee, con lo que aquélla se actualiza y refleja más vivamente; obsérvese cómo en los ejemplos que siguen el presente histórico se combina en distintos grados con formas de pretérito:

> Martín Antolínez, el burgalés complido,
> a Mio Cid e a los suyos *abástales* de pan e de vino;
> non lo *compra*, ca él se lo habié consigo;
> de todo conducho bien los hobo bastidos
>
> (*Cantar de Mio Cid*)

> Todos se quedaron con general mormullo de admiración y alabanza, encareciendo el venturoso lance y fuerzas del embozado. No se trataba

otra cosa que ponderar el caso, hablándose los unos a los otros. Todos lo vieron y todos lo contaban. A todos pareció sueño y todos volvían a referirlo: aquél dando palmadas, el otro dando voces; éste *habla* de mano, aquél *se admira*, el otro *se santigua*; éste *alza* el brazo y dedo, *llena* la boca y ojos de alegría; el otro *tuerce* el cuerpo y *se levanta*; unos *arquean* las cejas; otros, reventando de contento, *hacen* graciosos matachines... Que todo para Daraja eran grados de gloria (Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*).

La *apóstrofe* (*vid. infra*) o apelación a un destinatario textual constituye una nueva forma de *evidentia*. Dirigir la palabra a un interlocutor presente en el texto hace más vivo y real aquello que se expresa, como si en verdad se dijese ante el lector:

Fijo, no enclinedes la vuestra noble persona al ayuntamiento de las malas mujeres, ca ellas non aman e quieren ser amadas; porque el uso d'ellas es abreviamiento de la vida, corrución de las vertudes, traspasamiento de la ley de Dios (Gutierre Díaz de Games, *El Victorial*).

Señora, después que os vi
paso la vida en quereros,
y lloro en ver cuán ligeros
pasan los años por mí

(Lupercio Leonardo de Argensola)

De manifestaciones no muy lejanas a la apóstrofe, la *sermocinatio* (*vid. infra*) reproduce en el texto el discurso directo de un personaje. Sus distintos subtipos responden a las siguientes características: que el discurso sea dialogado o no dialogado; que esté expresado en estilo directo o indirecto; y, finalmente, que el hablante sea una persona o bien una cosa, ser irracional o concepto abstracto personificados (*fictio personae*):

Toma enxemplo de Santiago el caballero, que fue tajado todo por miembros, desde los dedos de las manos e de los pies, todos uno a uno, fasta los otros miembros e coyunturas, cuantas en él hobo. Nunca le pudieron fazer negar a Jesucristo; ante, estuvo firme, como buen caballero. Esta es buena caballería triunfante; allí se gana la corona aureola que Dios promete a los vencedores. Non diga ninguno en tal estante: «*¡Oh, qué dura cosa es la muerte! Denegaré agora e faré las cosas que me mandan, que, pues non lo fago de voluntad, después yo me tornaré cuando lugar hobiere*» (Gutierre Díaz de Games, *El Victorial*).

«¿A quién me quexaré del cruel engaño
árboles mudos, en mi triste duelo?

¡Sordo mar, tierra estraña, nuevo cielo!
¡Fingido amor, costoso desengaño!
Huyó el pérfido autor de tanto daño,
y quedo sola en peregrino suelo,
do no espero a mis lágrimas consuelo,
que no permite alivio mal tamaño.
Dioses, si entre vosotros hizo alguno
de un desamor ingrato amarga prueba,
vengadme os ruego del traidor Teseo.»
Tal se quexa Ariadna en importuno
lamento al cielo; y entretanto lleva
el mar su llanto, el viento su deseo

(Juan de Arguijo)

La última figura comprendida en el ámbito de la *evidentia* es la *similitudo* (*vid. infra*). Ésta tiene lugar cuando un asunto se expresa a través de su similitud con una esfera de la realidad diferente y, sobre todo, de índole más gráfica y cotidiana:

Fijo, servid al rey e guardadvos d'él, que es como el león: jugando mata e burlando destruye. Guardadvos de entrar en la casa del rey cuando sus fechos anduvieren turbados, ca el que entra en la mar cuando está alterada será maravilla si escapara: ¡cuánto más fará, si entrare cuando está airada! (Gutierre Díaz de Games, *El Victorial*).

Por las cuales palabras se conoce que les mandó limpiar el polvo de los pies, por ser el polvo el retrato y similitud de los ingratos [...] Que el ingrato sea como el polvo, se conoce en que así como el polvo ciega al hombre que le levanta, y le ensucia y escurece y enturbia al aire que le alza, así él ofende a quien le saca de su bajeza y le extiende y le sublima (Francisco de Quevedo, *Virtud militante*).

FIGURAS OBLICUAS. Así denominadas por constituir enunciados oblicuos, es decir, por designar de forma indirecta una realidad merced a la combinación de una serie de palabras empleadas en sentido recto. En este punto se encuentra la frontera entre la figura y el tropo, el cual, como ha sido indicado (*cfr. supra* 2.3.1.1.1), nombra un objeto mediante un término que no es el que propiamente le corresponde en el sistema lingüístico.

PERÍFRASIS O CIRCUNLOQUIO. Designación indirecta de un concepto a través de un conjunto de sus características; este procedimiento, que en ocasiones es incluido entre los tropos, también se encuentra vinculado a la *definitio* (*vid. supra*):

Con espresa protestación primeramente dicha que fago, digo que si algo fuere bien dicho en este compendio, e d'él alguna buena doctrina alguno tomare, sea a servicio de *Aquel a quien somos obligados de amar verdaderamente e otro ninguno non* (Arcipreste de Talavera, *Corbacho*).

[La perífrasis alude, evidentemente, a Dios]

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
(media luna las armas de su frente,
y el Sol todos los rayos de su pelo),
luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pace estrellas

(Luis de Góngora, *Soledad primera*)

[Florida estación de Europa en que el sol entra en el signo de Tauro: la primavera]

LÍTOTES. Expresión de una idea mediante la negación de su contrario; como en el caso de la perífrasis, algunos tratadistas incluyen la lítotes entre los tropos:

No a sinrazón los soberanos príncipes pasados ordenaron consejo en lo que hubiesen de hazer, según cuantos provechos en ello hallaron (Diego de San Pedro, *Cárcel de Amor*).

Dios dé su gloria a Boscán
y a Garcilaso poeta,
que con *no pequeño afán*
y por estilo galán
sostuvieron esta seta

(Cristóbal de Castillejo, *Reprensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano*)

PRETERICIÓN. Este procedimiento implica la manifestación expresa por parte del autor de evitar el desarrollo pormenorizado de una idea; en este sentido, la preterición es un procedimiento de abreviación; sin embargo, debe ser considerada primariamente como figura oblicua, pues la renuncia a insistir en un asunto suele esconder la intención de realzarlo, al ser presentado como obvio:

La tierra de Judea que es mejor de todas,
do con Santa Iglesia Cristo fizo las bodas;
ésta con Palestina debe cercar las otras,
las otras con aquéstas deben seer devotas.

> Otras y habe muchas que contar non sabría;
> aunque lo supiesse nunca lo cumpliría,
> ca serié gran estoria e luenga ledanía;
> mas tornemos al curso mientra nos dura'l día
>
> (*Libro de Alexandre*)

> Era el amor igual, como las más cosas en ellos y, sobre todo, un honestísimo trato en que se conservaban. La dulzura de razones que se escribían, los amorosos recaudos que se enviaban, no se pueden encarecer (Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*).

Muy frecuente resulta la combinación de esta figura con la interrogación retórica (*vid. infra*): al exigir una respuesta negativa, expresiones del tipo *¿Quién podrá contar...?* se interpretan en el sentido de la preterición, esto es, *Nadie podrá contar...* o *No podré contar...*:

> Mas ¿quién podrá declarar la hermosura de los campos, el olor, la suavidad y el deleite de los labradores? ¿Qué podrán nuestras palabras decir desta hermosura? (Fray Luis de Granada, *Introducción del símbolo de la fe*).

HISTEROLOGÍA. Incluida habitualmente entre las clases de hipérbaton en sentido amplio, la histerología, como figura de pensamiento, es el correlato de la anástrofe (*cfr. supra*), figura de dicción. Consiste en la inversión de la secuencia lógica de las ideas:

> E aquellos frutos recebidos *tostábanlos al fuego, quebrantándolos con las piedras* (Enrique de Villena, *Eneida*).
>
> [Según el uso antiguo, el fruto seco se molía antes de ser tostado, procesos invertidos en el ejemplo; el pasaje correspondiente de Virgilio, *Eneida*, I, 196 contiene también una histerología]

> Si en esta trasposición lo primero se hace postrimero, como cuando dijo Mateo Alemán *No los amigos todos lo han de saber todo*, en griego se llama *hysteron proteron* o *hysterología*, esto es, orden postergado (Gregorio Mayáns, *Retórica*; el ejemplo de Alemán pertenece al *Guzmán de Alfarache*).

FIGURAS DE DIÁLOGO Y ARGUMENTACIÓN. Este conjunto de procedimientos halla su ámbito de desarrollo ideal —si bien no exclusivo— en el estilo directo, particularmente en el diálogo, pues hacen hincapié en el discurso como acto de comunicación.

APÓSTROFE O INVOCACIÓN. Consiste en dirigir una apelación a un destinatario mencionado en el texto (*cfr. supra evidentia*). En su origi-

naria acepción retórica, la apóstrofe suponía un brusco y efectivo giro, al producirse un cambio del principal destinatario del discurso —los jueces— a otro repentinamente invocado por el orador. No obstante, en los textos literarios, lo más frecuente es considerar que el intenso efecto de la apóstrofe se ocasiona al variar el normal discurrir del texto (narración, digresión, etc.) mediante la inclusión de un elemento apelativo:

> ¡Grado a ti, *Señor, Padre que estás en alto*!
> Esto me han vuelto mios enemigos malos
>
> (*Cantar de Mio Cid*)

Este procedimiento, junto con la *exclamación*, *interrogación retórica*, *optación*, *imprecación* y *deprecación* (*vid. infra*), constituye el subconjunto de las llamadas *figuras patéticas*, por cuanto, de modo primordial, tales técnicas pretenden incidir afectivamente en el destinatario.

EXCLAMACIÓN. Expresión intensa de una emoción o sentimiento, caracterizada por una curva de entonación que presenta oscilaciones en relación con la enunciativa:

> CALISTO. ¿Qué hazes, llave de mi vida? ¡Abre! ¡Oh Pármeno, ya la veo! ¡Sano soy, vivo só! ¡Miras qué reverenda persona, qué acatamiento! Por la mayor parte, por la filosomía es conocida la virtud interior. ¡Oh vejez virtuosa! ¡Oh virtud envejecida! ¡Oh gloriosa esperança de mi desseado fin! ¡Oh fin de mi deleitosa esperança! ¡Oh salud de mi passión, reparo de mi tormento, regeneración mía, vivificación de mi vida, resurreción de mi muerte! (Fernando de Rojas, *La Celestina*).

> ¡Oh cortesía, oh dulce acogimiento,
> oh celestial saber, oh gracia pura,
> oh, de valor dotado y de dulzura,
> pecho real, honesto pensamiento!
> ¡Oh luces, del amor querido asiento,
> oh boca, donde vive la hermosura,
> oh habla suavísima, oh figura
> angelical, oh mano, oh sabio acento!
>
> (¿Fray Luis de León?)

INTERROGACIÓN RETÓRICA: *INTERROGATIO* Y *QUAESITUM*. La interrogación retórica es una pregunta cuya respuesta no es necesaria, por obvia. Consta de dos modalidades: cuando, de acuerdo con la cuestión formulada, la respuesta posible sería simplemente *sí* o *no*, se habla de

interrogatio —así, el ejemplo de Fernández de Andrada—; cuando, en cambio, la hipotética contestación debería ser más precisa, distinta de un *sí* o *no*, estamos ante el *quaesitum* —el pasaje de *La Celestina*—:

> ¡Oh fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales bienes! ¿Por qué no executaste tu cruel ira, tus mudables ondas, en aquello que a ti es sujeto? ¿Por qué no destruiste mi patrimonio? ¿Por qué no quemaste mi morada? ¿Por qué no asolaste mis grandes heredamientos? (Fernando de Rojas, *La Celestina*).

> ¿Piensas acaso tú que fue criado
> el varón para el rayo de la guerra,
> para sulcar el piélago salado,
> para medir el orbe de la tierra
> y el cerco por do el sol siempre camina?
>
> (Andrés Fernández de Andrada, *Epístola moral a Fabio*)

OPTACIÓN E IMPRECACIÓN. La optación es la manifestación vehemente de un deseo:

> Deténgome tanto contigo, luz mía, y dígote palabras tan lastimeras que te quiebren el coraçón, porque deseo que mueras en mi poder de dolor por no verte morir en el del verdugo por justicia (Diego de San Pedro, *Cárcel de Amor*).

> ¡Oh, suene de continuo
> Salinas, vuestro son en mis oídos,
> por quien al bien divino
> despiertan los sentidos,
> quedando a lo demás adormecidos!
>
> (Fray Luis de León)

Cuando, más en concreto, se desea el mal a alguien, nos hallamos ante muestras de *imprecación*. Frente al primer ejemplo, obsérvese cómo en el texto de Quevedo el yo poético se impreca a sí mismo, fórmula de gran vigor expresivo:

> ¡Ay, Dios! ¿Cómo puedo vevir más día nin hora con tan gran coita? ¿E cómo yo puedo sofrir tan gran pesar? Pero si yo a tiempo fuesse llegado que prisiesse vengança de todo este mal que he recebido de los griegos, estonce sería ledo, e maguer que só desconortado, habría todo bien. E si Dios quisiere, ante que muera, haberá contra ellos tal andança que seré vengado de cuanto mal he recebido, e ellos vivirán como yo vivo (*Historia troyana de Alfonso XI*).

«Llueve ¡oh Dios! sobre mí persecuciones»,
mendigo, esclavo y cojo repetía
Epicteto valiente. Y cada día
a Júpiter retaban sus razones.
«Vengan calamidades y aflicciones,
averigua en dolor mi valentía.
Con los trabajos mi paciencia expía,
y el sufrimiento en hierros y prisiones»

(Francisco de Quevedo)

DEPRECACIÓN. Consiste en un ruego, súplica o plegaria fervientes:

A ti lo gradesco, Dios, que Cielo e tierra guías.
¡Válanme tus vertudes, gloriosa Sancta María!
D'aquí quito Castiella, pues que el rey he en ira;
non sé si entraré y más en todos los mios días.
¡Vuestra vertud me vala, Gloriosa, en mi exida
e me ayude e me acorra de noch e de día!

(*Cantar de Mio Cid*)

¡Óyeme, Señor mío,
Dios mío, pues te llamo, y de tu cielo
quebranta el brazo y brío
del príncipe del suelo,
que esparce del pecado el mortal hielo!
[...]
Mas yo, mi Dios, espero
en tu misericordia, que es el puerto,
do el roto marinero
halla el remedio cierto.
¡Piedad, Señor, socorre un pecho muerto!

(Pedro Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena*)

FIGURAS DIALÉCTICAS. Este conjunto de procedimientos es característico de la *disputatio* o debate dialéctico, en donde dos interlocutores se constituyen en oponentes que discuten sobre un determinado tema. En este contexto, cada litigante debe cuidar la precisión de sus palabras e, igualmente, poner de relieve las imprecisiones de su rival. Entran aquí *concessio*, *correctio*, *dubitatio*, *communicatio*, *conciliatio* y *distinctio*.

Concessio. Consiste en reconocer que la parte contraria lleva razón en un aspecto del asunto sobre el que se disputa, y que la opinión propia está equivocada. Sin embargo, esta actitud esconde un giro en

sentido inverso, pues el punto en el que el autor o litigante reconoce su error es presentado como algo intrascendente en comparación con el tema central, donde su postura sí resulta incuestionable:

> *Es verdad que un tiempo hobo guerra con el rey don Joán de Portogal, e el año que murió tenía començada guerra con el rey de Granada*, pero cada una d'estas guerras hobo más con necesidad que por voluntad (Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*).

> *Todo lo que es decirme que no sé y que no lo he estudiado, venero por verdad, lo abrazo por consejo*. Mas cuando llego a aquella cláusula: «Habló de oídas de lo que se le ha pegado de oír a predicadores», me confirmo en la opinión que de vuestra paternidad tenía el maestro Cabrero; que bueno es para los que riñen el no oír sermón de cada día. Esto se llama proposición mal sonante; decir a uno que no sabe lo que dice es ignorancia y confusión, y no hallar gente en su imaginación de quien se pueda aprender disparates sino de los predicadores (Francisco de Quevedo, *Respuesta al Padre Juan de Pineda*).

Correctio. Mediante este artificio, el orador o poeta rechaza una palabra inicialmente propuesta, para sustituirla por otra más precisa:

> Vinieron nuevas y tales,
> d'una nueva triste tal,
> que *mis males no son males,*
> *mas angustias tan mortales*
> que morir m'es menor mal
>
> (Guevara o J. Álvarez Gato,
> *Cancionero general*)

Por lo general, a diferencia del ejemplo anterior, los dos términos implicados en la *correctio* establecen entre sí una relación de antonimia, como se ha visto al estudiar la *antítesis* (*vid. supra*):

> LUCRECIA. Trabajo ternías, madre, con tantas moças, que es ganado muy trabajoso de guardar.
> CELESTINA. *¿Trabajo, mi amor? Antes descanso y alivio.*
>
> (Fernando de Rojas, *La Celestina*)

Dubitatio y *communicatio.* Estamos ante dos recursos íntimamente relacionados. La *dubitatio* consiste en la expresión de una duda entre las distintas alternativas posibles para designar un concepto. Los dos ejemplos siguientes muestran las vertientes grave y satírica en el uso de la misma figura:

Un daño que nunca cansa,
un dolor vuelto con sombra,
un mal que nunca se amansa,
señores, ¿cómo se nombra?

(Juan de Mena)

Pululando de culto, Claudio amigo,
minotaurista soy desde mañana;
derelinquo la frasi castellana,
vayan las *Solitúdines* conmigo.
Por precursora, desde hoy más me obligo
al aurora llamar Bautista o Juana,
chamelote la mar, la ronca rana
mosca del agua, y sarna de oro al trigo.
Mal afecto de mí, con tedio y murrio,
cáligas diré ya, que no griguiescos
como en el tiempo del pastor Bandurrio.
Estos versos, ¿son turcos o tudescos?
Tú, Letor Garibay, si eres bamburrio,
apláudelos, que son cultidiablescos

(Lope de Vega)

La *communicatio*, en cambio, presenta dos o más posibilidades referidas al modo de actuar en una determinada situación; el orador puede hacerse esta pregunta a sí mismo o dirigirla a un interlocutor:

En tanto estrecho me ponen tus porfías, que muchas vezes he dudado sobre cuál haré antes: desterrar a ti de la tierra o a mí de mi fama en darte lugar que digas lo que quisieres (Diego de San Pedro, *Cárcel de Amor*).

ISMAEL. Pues honra y provecho gano
en matar a un niño rey,
y estima tanto mi ley
a quien da muerte a un cristiano.
¿Qué dudo que no ejecuto
del infante la esperanza,
de mi nación la venganza
y destos reinos el luto?
La purga le voy a dar.
¿De qué tembláis, miedo frío?

(Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*)

Conciliatio. Consiste en utilizar un vocablo, previamente empleado en un sentido determinado, en una acepción diferente; por lo ge-

neral, la *conciliatio* se emplea en el marco de una disputa, pues permite a un interlocutor torcer el sentido de las palabras del rival:

> PÁRMENO. Pues, ¿qué es todo el plazer que traigo, sino *haberla alcançado* [a Areúsa]?
> SEMPRONIO. ¡Cómo se lo dize el bobo! ¡De risa no puedo hablar! ¿A qué llamas *haberla alcançado*? ¿Estaba a alguna ventana o qué es esso? (Fernando de Rojas, *La Celestina*).
>
> [Pármeno utiliza el verbo *alcançar* en sentido figurado, como eufemismo de su conquista sexual, mientras que Sempronio lo reinterpreta en sentido literal]

> Diéronse vuesas mercedes tanta priesa a pelarme, que no sólo mostré la hilaza, pero los huesos. No puedo negar a vuesa merced lo de *más mudable*, pues no he tenido cosa en mi casa que vuesa merced no me la *haya mudado* en la suya con la facilidad que sabe (Francisco de Quevedo, *Cartas del Caballero de la Tenaza*).
>
> [Se juega con el sentido intelectual del verbo *mudar* 'cambiar de parecer', empleado por las damas pedigüeñas —*vuesas mercedes* en el texto—, y el sentido físico 'cambiar de lugar' que le da el Caballero de la Tenaza]

Distinctio o paradiástole. Este recurso pone de relieve cómo dos términos en apariencia sinónimos no lo son en realidad; de este modo, la *distinctio* descubre y rechaza una *conciliatio* (*vid. supra*):

> Porque yo a mi vevir,
> según es el mal tan fuerte,
> ya le habría dado muerte,
> *que no es la muerte el morir*
>
> (Garci Sánchez de Badajoz o
> Nicolás Núñez, *Cancionero general*)

> No todo alabar es decir bien (Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*).

LAS *PROBATIONES* ARGUMENTATIVAS. Las «pruebas» retóricas son argumentaciones que se presentan para fundamentar tesis y convicciones. Se dividen en dos grupos: las «pruebas extratécnicas» son anteriores a la causa misma y ajenas a la habilidad del orador (leyes, testimonios, confesiones, etc.); frente a éstas, las «pruebas intratécnicas», que dependen de la capacidad retórica del orador, pertenecen a los ámbitos de lo *simile*, el *argumentum* y la *sententia*.

— *Esfera de lo «simile».* Uno de los tipos de razonamiento que puede ser utilizado como *probatio* se apoya en la analogía o relación de semejanza: el autor trae a colación un hecho similar al asunto que está tratando. Entran en este dominio, por una parte, *exemplum* y *similitudo* y, por otra, símil y comparación.[48]

Exemplum y similitudo. Cuando ese hecho al que se hace referencia tiene un carácter *finito* (*cfr. supra quaestio finita* 1.2.2), es decir, cuando se trata de un acontecimiento concreto —histórico o ficticio (mitológico o literario)—, protagonizado por determinados personajes en un tiempo dado, hablaremos de *exemplum*:

> Alano carnicero en un río andaba;
> una pieça de carne en la boca passaba;
> con la sombra del agua dos tanto'l semejaba:
> cobdicióla abarcar, cayósele la que levaba.
> Por la sombra mentirosa e por su coidar vano,
> la carne que tenía perdióla el alano;
> non hobo lo que quiso, no'l fue cobdiciar sano:
> coidó ganar e perdió la que tenía en su mano.
> Cada día contece al cobdiciosso atal:
> coida ganar contigo e pierde su cabdal;
> de aquesta raíz mala nace todo el mal:
> es la mala cobdicia gran pecado mortal
>
> (Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*)

> Como sucedió a un hidalgo cobarde, que habiendo sido demasiado en confianza de su dinero con otro hidalgo de valor, viendo que sus fuerzas y ánimo eran flacos, quiso valerse de un mozo valiente que lo acompañaba. Aconteció que, como una vez echase su enemigo mano para él, su criado lo defendió con pérdida del contrario, que lo retiró en cuanto su señor se puso en salvo; y en esta quistión perdió el mozo el sombrero y la vaina de la espada. Esto se pasó; fuese a su posada. Mas nunca el amo le satisfizo la pérdida ni lo adelantó en alguna cosa. Y como viniese otra vez con un palo y le diese de palos el de la quistión pasada, el criado se estuvo quedo, mirando cómo lo aporreaban. El amo daba voces pidiendo socorro, a quien el mozo respondió: «Vuesa Merced cumple con pagarme cada mes mi salario y yo con acompañarle como lo prometí, y el uno ni el otro no estamos a más obligados...» Así que, si quieres que salgan de su paso, aventajándose en tu servicio de lo que pierdes tan desbaratadamente gánales las voluntades, que será ganar no te roben la hacienda, defiendan tu persona, ilustren fama y deseen tu vida (Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*).

48. Si se desea profundizar en los notables problemas teóricos y terminológicos que este conjunto de técnicas entraña, es indispensable el estudio de M. H. McCall, *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1969.

Cuando, en cambio, el hecho referido por analogía tiene un carácter *no finito* (*cfr. supra quaestio infinita* 1.2.2), esto es, cuando no se trata de un suceso particular sino cotidiano, sin unos protagonistas concretos, nos hallamos ante casos de *similitudo*:

El axenuz, de fuera negro más que caldera,
es de dentro muy blanco, más que la peñavera;
blanca farina está so negra cobertera,
açúcar dulce e blanco está en vil cañavera.
So la espina está la rosa, noble flor;
so fea letra está saber de gran dotor;
como so mala capa yaze buen bebedor,
ansí, so mal tabardo, está el buen amor

(Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*)

Como la tierna madre, que'l doliente
hijo con lágrimas le está pidiendo
alguna cosa de la cual comiendo
sabe que ha de doblarse el mal que siente,
y aquel piadoso amor no le consiente
que considere el daño que, haciendo
lo que le piden hace, va corriendo
y aplaca el llanto y dobla el accidente,
así a mi enfermo y loco pensamiento,
que en su daño os me pide, yo querría
quitalle este mortal mantenimiento;
mas pídemele y llora cada día
tanto, que cuanto quiere le consiento,
olvidando su muerte y aun la mía

(Garcilaso de la Vega)

Comparación y símil. *Exemplum* y *similitudo* establecían una relación de semejanza entre un hecho y el asunto que se estaba tratando. También la comparación y el símil establecen una analogía entre dos términos a partir de una característica que éstos comparten en cierto grado; pero, a diferencia de las dos técnicas ya analizadas, comparación y símil tienen primariamente un valor ornamental, no probatorio. En la práctica, sobre todo en la poesía lírica, no siempre resulta posible deslindar las dimensiones del ornato y la argumentación; se tiende, de este modo, a considerar como comparaciones o símiles los enunciados analógicos breves.

De acuerdo con la tendencia contemporánea, reservaremos el nombre de *comparación* para aquellos ejemplos en que uno de los términos es presentado como superior o inferior al otro en virtud de alguna cualidad:

Lindas son rosas y flores;
más lindos son mis amores

(Anónimo)

Çintia más clara es ya que las estrellas,
y tú gozas por Çintia de la gloria
quando con amor tierno te querellas

(Fernando de Herrera)

Cuando se establezca una relación de igualdad entre los dos términos comparados hablaremos de *símil*:

Pero digo que acompañen
y lleguen hasta la huesa
con su dueño;
por eso no nos engañen,
pues se va la vida apriesa
como sueño

(Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre*)

El remo que deciende en fuerza suma
mueve la blanca espuma como argento;
el veloz movimiento parecía
que pintado se vía ante los ojos

(Garcilaso de la Vega, «Égloga II»)

— *Argumentum.* Prueba argumentativa que, partiendo de hechos conocidos, opera por deducción y alcanza conclusiones novedosas; su manifestación más clara es el silogismo. Como se verá al hablar de la *compositio*, desde el punto de vista de la sintaxis el *argumentum* suele asociarse a un *estilo periódico* que recurre con frecuencia a la subordinación. Ello resulta lógico, si se considera que es ésta la relación sintáctica que mejor traduce lingüísticamente los pasos del razonamiento deductivo que plantea el *argumentum*:

Todas las cosas hechas por la mano de Dios son buenas necesariamente, que según el obrador han de ser las cosas. Pues, siendo las mujeres sus criaturas, no solamente a ellas ofende quien las afea, mas blasfema de las obras del mismo Dios (Diego de San Pedro, *Cárcel de Amor*).

Y así como cumplir con esta obligación es la cosa más debida y más justa de cuantas hay en el mundo, así no cumplir con ella es la más injusta y peor del mundo, de donde nace que cualquier ofensa contra aquella soberana Majestad es de gravedad infinita. Y está clara la razón.

Porque notoria cosa es que, cuanto una persona es más alta, tanto es más grave la injuria hecha contra ella, de tal modo que cuantos son los grados de la dignidad de la persona ofendida, tantos son los de la [ofensa] cometida contra ella. De donde se infiere, que pues la Majestad de Dios es infinita, también lo sea la gravedad de la culpa cometida contra ella (Fray Luis de Granada, *Introducción del símbolo de la fe*).

— *Sententia.* Afirmación breve de carácter general sobre algún aspecto de la vida, el hombre, el mundo, etc., con pretensiones de validez universal. La relación entre esta *probatio* y la tesis que pretende defender es de inclusión: lo general (*sententia*) engloba lo particular (tesis). En sentido estricto, la *sententia* es una acuñación *ad hoc*, creada por el orador o poeta en un momento dado para un asunto concreto. La cita de adagios de otros autores o de refranes debe ser considerada como procedimiento aparte:

Donde Amor hiere cruel
es tan grave de sofrir,
que bien se dirá por él:
pequeño mal es aquel
que el seso sabe encobrir

(Guevara, *Cancionero general*)

No es necio el que hace la necedad, sino el que, hecha, no la sabe encubrir (Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*).

Figuras de ficción. En virtud de este conjunto de procedimientos, el orador o poeta, convencionalmente, tiene la potestad de presentar como reales situaciones imaginarias.

Personificación o prosopopeya. Consiste en conceder entidad y atributos humanos —por lo general, el don del lenguaje— a seres inanimados, ya concretos, ya abstractos, o a seres irracionales. Para algunos autores, la prosopopeya es una variante de la alegoría:

—Señor conde Lucanor —dixo Patronio—, la Mentira e la Verdad fizieron su compañía en uno; e, de que hobieron estado assí un tiempo, la Mentira, que es acuciosa, dixo a la Verdad que sería bien que pusiessen un árbol de que hobiessen fruta e pudiessen estar a la su sombra cuando fiziesse calentura; e la Verdad, commo es cosa llana e de buen talante, dixo que'l plazía (Don Juan Manuel, *Conde Lucanor*).

Berganza. Bien sé que ha habido perros tan agradecidos, que se han arrojado con los cuerpos difuntos de sus amos en la misma sepultura. Otros han estado sobre las sepulturas donde estaban enterrados sus señores, sin apartarse dellas, sin comer, hasta que se les acababa la vida.

Sé también que después del elefante, el perro tiene el primer lugar de parecer que tiene entendimiento; luego, el caballo, y el último, la jimia.

CIPIÓN. Ansí es; pero bien confesarás que ni has visto ni oído decir jamás que haya hablado ningún elefante, perro, caballo o mona; por donde me doy a entender que este nuestro hablar tan de improviso cae debajo del número de aquellas cosas que llaman portentos, las cuales cuando se muestran y parecen, tiene averiguado la experiencia que alguna calamidad grande amenaza a las gentes (Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares, El coloquio de los perros*).

SERMOCINATIO E IDOLOPEYA. Mediante la *sermocinatio*, el orador o poeta finge que su discurso lo pronuncia otra persona, cuyo estilo y voz se imitan; cuando esta suplantación afecta a una persona muerta —así, el texto de Manrique—, se habla de idolopeya:

«No gastemos tiempo ya
en esta vida mezquina
por tal modo,
que mi voluntad está
conforme con la divina
para todo;
y consiento en mi morir
con voluntad plazentera,
clara y pura,
que querer hombre vivir,
cuando Dios quiere que muera,
es locura»

(Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre*)

[El discurso es puesto en boca del difunto don Rodrigo]

Pasando el mar Leandro el animoso,
en amoroso fuego todo ardiendo,
esforzó el viento, y fuese embraveciendo
el agua con un ímpetu furioso.
Vencido del trabajo presuroso,
contrastar a las ondas no pudiendo,
y más del bien que allí perdía muriendo
que de su propia vida congojoso,
como pudo, 'sforzó su voz cansada
y a las ondas habló d'esta manera,
mas nunca fue su voz dellas oída:
«Ondas, pues no se escusa que yo muera,
dejadme allá llegar, y a la tornada
vuestro furor esecutá en mi vida.»

(Garcilaso de la Vega)

SUBIECTIO O PERCONTATIO. Ficción de diálogo: el orador o poeta construye un diálogo ficticio entre él mismo y su destinatario, desempeñando el papel de ambos interlocutores:[49]

> El ochavo mandamiento es que non farás falso testimonio nin contra ninguno le levantarás. Dígote, pues, si tú que amas jamás levantaste falso testimonio contra alguna o alguno por amor de aquella que más amabas, que digas «non», yo te lo pruebo. Di, ¿cuántas vezes preguntado te fue: «Di, amigo, ¿qué mujer es Fulana?», e tú respondiste: «Es una mala e falsa mujer, malvada de su cuerpo; quien non la quiere non la ha; parlera, embriaga, mentirosa, suzia, bellaca e mucho vil.» E tú esto dezías por ventura porque te non daba logar que hobiesses fabla o entrada con aquella que tú amabas, o era su vezina o dixo algo de ti, que te vido venir o fablar, o moça, o cartas enviar; e tú levantástele por malenconía lo que en ella non era (Arcipreste de Talavera, *Corbacho*).

> Mas dirá por ventura alguno: «si es tan grande la eficacia de la religión cristiana para hacer virtuosos a los profesores della, ¿cómo vemos el día de hoy tan pocos seguir esa virtud, muchos de los cuales viven como si ninguna fe o religión tuviesen?». A los que esto dicen preguntaré yo: «¿Qué provecho recibiría un enfermo, si estando en un hospital muy bien proveído de médicos y de medicinas no quisiese aprovecharse dellas?» (Fray Luis de Granada, *Introducción del símbolo de la fe*).

2.3.1.2. *Compositio*

Cuando se describían los constituyentes de la *elocutio*, el *ornatus* se mostraba como el núcleo en torno al que giran los rasgos del estilo y la expresión artística de un texto. Como virtud destinada a hacer el lenguaje más bello y atractivo, el *ornatus* atiende a dos niveles básicos: de un lado, la *elección de palabras*; de otro, su *combinación fonética y sintáctica*. De la elección de palabras nos hemos ocupado en el análisis de tropos y figuras; pasemos, pues, a examinar su combinación, aspecto éste que nos introduce en la *compositio*.

El estudio de la *compositio* ha sido un tanto descuidado en los análisis retóricos modernos. Al tratarse el *ornatus* elocutivo, se ha olvidado a menudo este importante componente, que atañe al encadenamiento de las palabras y grupos de palabras en el discurso. El análisis retórico, efectivamente, se detiene sobre todo en los tropos y figuras; en ocasiones se llega incluso a establecer una inadecuada identificación retórica = *elocutio* = *ornatus* = figuras.

49. Entendiendo la *sermocinatio*, en sentido amplio, como uno de los procedimientos destinados a lograr la *evidentia*, al presentar el discurso directo de *uno o varios* personajes, la *subiectio* podría considerarse como uno de sus subtipos.

Esta tendencia ignora dos hechos fundamentales: por una parte, que esta disciplina atiende a otros aspectos además del puramente elocutivo; por otra, que este último estrato no puede reducirse sólo al ámbito de las figuras.[50]

Tropos y figuras encuentran todo su sentido como constituyentes de un estilo al integrarse en una determinada sintaxis del discurso, también con efectos propios. A su vez, tales factores responden a una intención concreta que viene determinada por la *inventio* y la *dispositio*. Todos estos elementos estaban comprendidos en los tratados de retórica, que plasman claramente la interrelación existente entre la concepción y el estilo de un texto.

EL CONCEPTO DE *COMPOSITIO*: APROXIMACIÓN TEÓRICA. La *compositio* estudia la estructura sintáctica y fónica de los grupos de palabras, esto es, analiza sus constituyentes y sus distintas posibilidades de distribución en el discurso. Por tanto, dentro de este ámbito debe distinguirse entre la oración y sus partes (o *compositio* sintáctica) y la combinación de las palabras en la oración (o *compositio* fonética).

Nosotros nos ocuparemos fundamentalmente de la *compositio* sintáctica, puesto que la *compositio* fonética comprende nociones como la *iunctura* y el *numerus*, cuya aplicación a las lenguas romances exige un traspaso no sencillo de conceptos propios de una lengua cuantitativa como el latín, y que exceden los objetivos y finalidad de este libro.

Dos son los asuntos fundamentales que analizan los tratados de retórica dentro de la *compositio* sintáctica: la distinción entre estilo suelto y periódico, y los constituyentes y tipología del período.

50. Estas limitaciones han sido advertidas por algunos investigadores. Así, L. López Grigera («Algunas precisiones sobre el estilo de Antonio de Guevara», en *Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos, 1975, vol. III, pp. 299-315) ha señalado cómo el análisis de las figuras y construcciones que caracterizan el estilo de Antonio de Guevara hace difícil colocarlo dentro de una tendencia general, pues la presencia de tales recursos se da en la gran mayoría de manifestaciones de esta prosa doctrinal. Es entonces cuando la autora hace referencia a la necesidad de considerar estas construcciones atendiendo a su *compositio*: la diferencia entre un sistema retórico y otro consistirá muchas veces en nuevas fórmulas de similares figuras.

Sobre estos aspectos relacionados con la *compositio*, *cfr.* también M. W. Croll, *Style, Rhetoric and Rhythm*, Princeton University Press, 1966; E. Asensio, «Ciceronianos contra erasmistas en España. Dos momentos (1528-1560)», en *Homenaje a Marcel Bataillon*, París, Didier, 1978, pp. 135-154; L. López Grigera, «Retórica y sintaxis en el siglo XVI: apuntes sobre un aspecto de la lengua literaria española», en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Arco Libros, 1988, vol. II, pp. 1.215-24; R. Cano Aguilar, «Sintaxis oracional y construcción del texto en la prosa española del Siglo de Oro», *Philologia Hispalensis*, 6, 1 (1991), pp. 45-67; y A. Egido, «De la lengua de Erasmo al estilo de Gracián», en *II Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón (Siglos de Oro)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993, pp. 141-166.

ESTILO SUELTO Y PERÍODO. Al estudiar los tipos de *compositio* sintáctica, buena parte de los tratados de retórica optan por una distinción dual que diferencia entre estilo suelto y período.[51]

En este sentido, Aristóteles (*Retórica*, III, 9) reconoce un *estilo seguido* y otro *periódico*. El primero de ellos entrelaza las oraciones por conjunción, y no tiene fin en sí mismo hasta que termina el asunto expuesto; por contra, el periódico fragmenta el discurso en partes con fin en sí mismas (períodos), abarcables con la mirada y que se graban fácilmente gracias al *numerus* o recurrencia de cantidades silábicas.

Por su parte, Demetrio (*Sobre el estilo*, I, 12-13) caracteriza el período por la estrecha trabazón de sus miembros, que se entrelazan sosteniéndose unos a otros «como las piedras que soportan techos abovedados». Esta estructura lingüística desarrolla el razonamiento completo que encierra el período, y su ligazón se corresponde rítmicamente con la regularidad del *numerus*, que Demetrio llega a comparar con la de los hexámetros de Homero (*Sobre el estilo*, I, 12). A este estilo opone otro *suelto*, que carece de la trabazón del anterior: según Demetrio, sus miembros se amontonan sin conexión ni soporte, como piedras puestas unas junto a otras (*Sobre el estilo*, I, 12).

En su división dual, Quintiliano (*Institutio oratoria*, IX, IV, 19-21) diferencia entre un discurso suelto (*oratio soluta*), y otro «sujeto y entrelazado» (*oratio vincta atque contexta*) que se corresponde con el período. Según este autor, el estilo suelto tiene un ritmo mucho más relajado que el periódico; éste se caracteriza por la presencia del *numerus* y, en el plano del contenido, encierra un pensamiento completo abarcable por la memoria (*Institutio oratoria*, IX, IV, 125-129).

Sintetizando todas estas consideraciones, optaremos por una división dual entre una noción general de *estilo suelto* y el *período*. Dos son los criterios que presiden la diferencia entre ellos:

1) Un criterio *rítmico*, según el cual el período se rige por las exigencias del *numerus* —correlato del metro poético—, que no afectan al estilo suelto.

51. La tipología tripartita se propone en *Aquilae Romani de figuris sententiarum et elocutionis liber* (= *Aquila*; C. Halm [ed.], *Rhetores Latini minores ex codicibus maximam partem primum adhibitis*, Leipzig, Teubner, 1863; reimpresión, Frankfurt am Main, Minerva, 1964). Este tratado diferencia entre *oratio soluta*, *oratio perpetua* y período (*cfr.* § 18). No obstante, la distinción entre *oratio soluta* y *perpetua* resulta bastante tenue, y no es tanto lingüística como de organización semántica, pues se fundamenta en el desarrollo organizado de un razonamiento rectilíneo para la *oratio perpetua*, frente a la mayor espontaneidad de la *oratio soluta*. Un indicio de la proximidad entre estas categorías lo proporciona el que Aristóteles y Demetrio llaman estilo seguido o suelto a la misma modalidad de expresión que el *Aquila* denomina *oratio perpetua*, señalando como ejemplo común la obra de Heródoto (*cfr.* Aristóteles, *Retórica*, III, 9; Demetrio, *Sobre el estilo*, I, 12-13).

2) Un criterio *semántico-lógico*: el discurso construido periódicamante estructura su contenido de manera que cada período desarrolla un razonamiento completo; por contra, el estilo suelto lo prolonga de manera continua hasta su conclusión.

Con el fin de explicar ambos criterios, y como introducción a la posterior caracterización del período, parece conveniente detenerse en dos conceptos que han sido reiteradamente mencionados en estas páginas: la noción de *numerus* y la organización semántica de ambos estilos.

ESTILO SUELTO Y PERÍODO: DIFERENCIACIÓN RÍTMICA. Partiendo del latín, la diferencia rítmica entre ambos estilos giraba en torno al concepto de *numerus* que poseía el período y del que carecía el estilo suelto.

El *numerus* regularizaba la sucesión de sílabas largas y breves, y dicha regularización se aplicaba de una forma más o menos rígida según el texto fuese en prosa o verso:[52] en verso existía una rígida disposición silábica de largas y breves denominada *metro*, y estructurada en diferentes *pies*;[53] en prosa existía más flexibilidad por la mayor extensión de los textos. En consecuencia, la regularidad rítmica de la prosa concentraba el *numerus* en partes marcadas como los finales de pasajes,[54] y recurría a apoyos rítmicos como la regularidad y simetría en el orden y sintaxis de las palabras y secuencias.[55] Todo ello, lógicamente, dentro de la prosa periódica; la prosa suelta no precisa esa flexible presencia del *numerus*.

En las lenguas romances se ha perdido la cantidad sobre la que gira el *numerus*;[56] sin embargo, existen textos romances escritos en es-

52. Esta diferencia entre el ritmo de la prosa y el verso es recogida por la práctica totalidad de las retóricas clásicas: *cfr.* Aristóteles, *Retórica*, III, 8; Quintiliano, *Institutio oratoria*, IX, IV, 45 y ss.; y Cicerón, *Orator*, LIV, 180 y ss.

53. Pies como el dáctilo (-uu), troqueo (-u) y yambo (u-) son más propios de la poesía que de la prosa, donde domina el peón (uuu- ó -uuu). Sobre la relajación de los pies en la prosa, *cfr.* Quintiliano, *Institutio oratoria*, IX, IV, 45-50.

54. En relación al *numerus*, las retóricas reconocen su concentración al final de frases y períodos prosísticos: *cfr.* Cicerón, *Orator*, LIV, 199; Quintiliano, *Institutio oratoria*, IX, IV, 60. H. Lausberg, *Manual...*, §§ 985-986 explica al respecto cómo al final le sigue una pausa que refresca en el oyente la memoria artística de lo inmediatamente anterior.

55. *Cfr.* Cicerón, *Orator*, LIX, 202 y LXV, 219-220; y F. Crusius, *Römische Metrik. Eine Einführung*, München, Max Hueber, 1967[8] (trad. de A. Roda, pról. de J. de Echave-Sustaeta, *Iniciación en la métrica latina*, Barcelona, Bosch, 1981, p. 177).

56. En este proceso, la aplicación del concepto de *numerus* se sustentó en la Edad Media sobre las pausas y el acento, y distinguió cuatro tipos de *cursus* que intentaban reproducir los pies métricos latinos: *cursus planus* (óo/oóo), *velox* (óoo/oooóo), *tardus* (óo/oóoo) y *trispondaicus* (oóo/oooóo). Sobre los tipos de *cursus* y el sistema medieval, véase M. G. Nicolau, *L'origine du «Cursus» rythmique et les débuts de l'accent d'intensité en latin*, París, Les Belles Lettres, 1930; F. Di Capua, *Il ritmo prosaico nelle lettere dei papi e nei documenti della Cancelleria romana dal IV al XIV secolo*, Roma, Lateranum, 1937-

tilo periódico y en estilo suelto: algún criterio heredero del *numerus* debe diferenciar su estructura. Para hallarlo se debe recurrir a la idea general de *ritmo*, entendido como la introducción de cierta regularidad en una sucesión de palabras o frases.[57] Así, esa regularidad, más o menos rígida (verso o prosa), de largas y breves se aplica en el período romance al orden y disposición sintáctica de sus miembros.

Esta diferencia puede percibirse al reparar en la organización del texto de fray Luis de Granada abajo citado, en el que se articula una trabada red de interordinaciones y subordinaciones que establecen una jerarquía en la disposición de los miembros. Frente a este fragmento, los pasajes de Pérez de Guzmán y Cervantes, en estilo suelto, muestran la mayor flexibilidad de unos miembros enlazados por coordinación:[58]

> Pues deste movedor se pregunta *si* en su ser y en la virtud que tiene para causar este movimiento, tiene dependencia de otro, o no: *si no la tiene, sino* por sí mismo tiene su ser y su poder, ese tal llamaremos Dios, *porque* sólo Dios es el que, como superior de todas las cosas no pende, ni en su ser ni en su poder, de nadie, *sino* de sí mismo. *Mas si me decís que tiene* otro superior, de quien depende cuanto al ser y cuanto a la virtud del mover, dese superior haré la misma pregunta que del inferior, *y procediendo* en este discurso, *o se ha de dar proceso* en infinito (*lo cual* dijimos ser imposible), *o habemos finalmente de venir* a un primer movedor, *de que penden* los otros movedores, *y* a una primera causa, *de cuya* virtud participan su virtud todas las otras causas, y ésa es quien llamamos Dios (Fray Luis de Granada, *Introducción del símbolo de la fe*).

> Fue esta reina alta de cuerpo e muy gruesa, blanca e colorada e rubia. En el talle e meneo del cuerpo tanto pareçía hombre como mujer. Fue muy honesta e guardada en su presona e fama, liberal e manífica, pero muy sometida a privados e muy regida d'ellos, lo cual, por la mayor parte, es vicio común de los reyes. No era bien regida en su presona; hobo una grande dolencia de perlesía, de la cual non quedó bien suelta de la lengua nin libre del cuerpo (F. Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*).

1946, 3 vols., pp. 146 y ss.; E. R. Curtius, *Literatura europea...*, pp. 220-224; H. Lausberg, *Manual...*, § 1.052; y J. Balleros Mateos, *El tratado «De Virginitate Sanctae Mariae» de San Ildefonso de Toledo. Estudios sobre el estilo sinonímico latino*, Toledo, Estudio Teológico de San Ildefonso, 1985, pp. 166 y ss.

57. *Vid.* F. Crusisus, *Iniciación...*, p. 9, n. 1; y H. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 1988², *s. v. ritmo*.

58. La coordinación como relación sintáctica puede expresarse a través de las oraciones coordinadas y de las yuxtapuestas. Por otra parte, las nociones de subordinación e interordinación comprenden las tradicionales oraciones subordinadas adverbiales y las coordinadas adversativas (*vid.* G. Rojo y T. Jiménez Juliá, *Fundamentos del análisis sintáctico funcional*, Santiago de Compostela, Universidad, 1989).

> Más de doscientas personas estaban mirando el baile y escuchando el canto de las gitanas, *y* en la fuga dél acertó a pasar por allí uno de los Tinientes de la Villa, *y* viendo tanta gente junta, preguntó quién era, *y* fuele respondido que estaban escuchando a la Gitanilla hermosa que cantaba (Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, *La gitanilla*).

Estas diferencias sintácticas constituyen el correlato lingüístico de un contenido estructurado también de forma más o menos rígida. Este aspecto semántico es, pues, el que abordaremos a continuación.

ESTILO SUELTO Y PERÍODO: ESTRUCTURA SEMÁNTICO-LINGÜÍSTICA. El segundo criterio diferenciador entre estilo suelto y periódico se basa en un argumento *semántico*: el contenido de un texto en *estilo suelto* se prolonga como una suma continua de ideas que encuentra su final en la culminación del discurso. Frente a este sistema, el *estilo periódico* estructura el contenido en una serie de partes (períodos) que desarrollan un razonamiento completo.

Suma de ideas e interdependencia semántica caracterizan, pues, a uno y otro estilo.[59] Las repercusiones estilísticas de esta estructuración semántica resultan bastante evidentes: la continua suma de ideas se corresponde con una sintaxis donde domina la coordinación, relación que mejor traduce lingüísticamente este proceso semántico; por su parte, la trabazón conceptual del estilo periódico se corresponde más bien con los distintos tipos de interordinación y subordinación: sus diversos valores gramaticales van estructurando lingüísticamente las distintas fases de este escalonado razonamiento que construyen los períodos.

Por consiguiente, coordinación y subordinación traducen lingüísticamente la sencillez y mayor complejidad que caracterizan la organización semántica de los estilos suelto y periódico.[60] Sin embargo, dentro de esta equivalencia general, la tipología del período requerirá interesantes matizaciones, como se verá en el apartado siguiente.

Recopilando los factores rítmico y semántico que han guiado nuestra distinción entre los tipos de estilo, se puede afirmar que el *modelo periódico* se muestra —siguiendo la terminología de Quintiliano— mucho más «sujeto» que el suelto: de un lado, por el ritmo que pro-

59. Ya Demetrio, como se ha señalado, definía el texto periódico como entrelazado a la manera de piedras que sostienen una bóveda, mientras que el suelto las amontonaría una tras otra (*Sobre el estilo*, I, 12-13). Con diferentes particularidades, los restantes tratados consultados comparten esta distinción, también recogida por H. Lausberg, *Manual...*, §§ 923-24. Resultan muy sugerentes al respecto los adjetivos con que Quintiliano califica ambas modalidades: *vincta atque contexta* vs. *soluta* (*Institutio oratoria*, IX, IV, 18-22).

60. H. Lausberg, *Manual...*, §§ 942, 946 y 950 deja entrever en varias ocasiones esta doble correspondencia.

ducen el orden y medida de sus miembros; de otro, por las relaciones sintácticas, que estructuran lingüísticamente los estadios del razonamiento que articula. Por su parte, la mayor libertad del *estilo suelto* se traducirá en un texto donde los contenidos discurrirán con la fluidez de su simple suma, flexibilidad que se trasladará a una expresión más libre en la medida y disposición de sus constituyentes.

CONSTITUYENTES DEL PERÍODO. Todos los tratados consultados, excepto los de Aristóteles y Hermógenes, consideran el período integrado bien por *miembros* (o *kola*), bien por *incisos* (o *kommata*).[61] La diferencia entre ellos se fundamenta en la noción de *integridad*: se exige al miembro una integridad que le viene dada por constituir una oración completa o un grupo de palabras con predicado; por contra, esta exigencia no afecta al inciso.[62] Señalaremos dos muestras extraídas de la *Retórica* de fray Luis de Granada (5, XVI, 9-10):

> [Miembros] El mundo testifica su decadencia con el ejemplar de la que tienen sus cosas. No tiene tan copiosas lluvias el invierno para criar las semillas. No maduran tan bien como solían los frutos que ha de sazonar el estío. Ni en el tiempo del verano están las mieses tan lozanas, ni en las frutas de los árboles son tan fecundos los otoños. No se sacan tantas losas de mármoles de los cavados y fatigados montes. Exhaustos ya los metales prestan menos riquezas de plata y oro, y las pobres venas de cada día se acortan y disminuyen.

> [Incisos] Falta el labrador en los campos, en la mar el marinero, el soldado en la campaña, la inocencia en la plaza, la justicia en el juzgado, en las amistades la concordia, en las artes la inteligencia, la disciplina en las costumbres.

Veamos nuevos ejemplos. Los primeros pasajes del arcipreste de Talavera y Antonio de Guevara discurren a través de miembros; los dos restantes constan de incisos:

> [Miembros] E esto faziendo tú, como a ti cierto es que lo non amas —que lo que non querrías para ti non debrías para el tu próximo querer—, donde tres males fazes: vienes primeramente contra el mandamiento de Dios; lo segundo, contra tu próximo cometes omezillo; lo ter-

61. *Vid.* H. Lausberg, *Manual...*, § 926 para la indicación sobre Aristóteles. En cuanto a la clasificación de Hermógenes, donde la diferencia entre ambos constituyentes se reduce a una cuestión de longitud, *vid. Sobre los tipos de estilo*, 232, 7 y 316, 21, y los comentarios de M. Patillon, *La Théorie du discours chez Hermogène le rhéteur*, París, Les Belles Lettres, 1988, p. 188.

62. *Cfr.* H. Lausberg, *Manual...*, §§ 930 y 935. Además, la integridad se manifiesta también fuera del ámbito del contenido: el miembro debe poseer una *cláusula rítmica*, de la cual carece el inciso (*cfr.* H. Lausberg, *Manual...*, § 930).

cero, pierdes e destruyes tu cuerpo e condenas tu ánima; e aun lo cuarto, fazes perder la cuitada que tu loco amor cree [...] (Arcipreste de Talavera, *Corbacho*).

Dichas las libertades y previlegios de la galera, digamos agora la forma y lenguaje que hablan en ella, porque tan extremados son en el modo del hablar como en la manera del vivir.

Al fundamento de la galera quieren ellos que se llame quilla, y a las clavijas del palo llaman escálamos. A la cabecera de la galera llaman popa, y al cabo della dicen proa. A lo que nosotros llamamos costeras, no consienten ellos sino que se nombren madernas, y a lo que decimos borde llaman escandaler, y al camino que va de proa a popa nombran crujía (Fray Antonio de Guevara, *Arte de marear*).

[Incisos] Porque te digo más: que aun así en el viejo como en el mozo, así en el clérigo como en el lego, así en el caballero como en el escudero, en el hombre de a pie como en el rapaz, así en el hombre como en la mujer, honestidad es hermana de vergüença, castidad madre de continencia (Arcipreste de Talavera, *Corbacho*).

Es previlegio de galera que nadie ose pedir allí para beber taza de plata, o vidrio de Venecia, ni bernegal de Cadahalso, ni jarra de Barcelona, ni porcelana de Portugal, ni nuez de India, ni corcho de alcornoque (Fray Antonio de Guevara, *Arte de marear*).

A pesar de estas pautas, la frontera entre estos dos constituyentes es bastante fluctuante, y muchas veces el inciso es considerado como un miembro breve. La distinción ofrece, pues, ciertas zonas de contacto, y una opción como la de Aristóteles y Hermógenes —que sólo diferencian entre período y miembro— resulta muy práctica, sobre todo al complementarla con una diferenciación entre miembros largos y breves. Nos inclinaremos, pues, por esta última clasificación, en virtud de un criterio simplificador que ya se aplicó en la distinción dual entre estilo suelto y período.

TIPOLOGÍA DEL PERÍODO. Las tipologías del período que ofrecen la mayoría de las retóricas coinciden en diferenciar dos grandes modalidades: el *período circular*[63] y el *período de miembros*.

Así, Aristóteles distingue entre un período simple y otro de miembros por divisiones u oposiciones (*Retórica*, III, 9). Demetrio, en cambio, considera tres subtipos: el «período histórico» o cíclico; el «período conversacional», próximo a la *oratio perpetua* pero donde domina

63. Etimológicamente, la expresión «período circular» es redundante, por cuanto el griego *períodos* significa «circunferencia, ciclo, itinerario circular». La etiqueta pretende, en todo caso, resaltar la trabazón de este tipo de *periodus*, más marcada que en el caso del período de miembros.

la subordinación; y el «período retórico», a medio camino entre los anteriores (*Sobre el estilo*, I, 19-21).

Dentro de la retórica latina, la completa sistematización de Quintiliano distingue, como Aristóteles, entre un período simple y circular y otro de miembros e incisos (*Institutio oratoria*, IX, IV, 18-22). La tradición retórica hispana compartirá esta distinción; sirva como muestra la obra de fray Luis de Granada (*Retórica*, 5, XVI, 5-14).

Basándonos en estas consideraciones, se deben contemplar dos clases principales de período, *circular* o *de miembros*.

a) *Período circular*. Su estructura cíclica se sustenta en dos constituyentes fundamentales, *prótasis* y *apódosis*, que se cierran en un círculo al implicar el primero al segundo. La modalidad denominada *larga* o *extensa* se diferencia por la amplificación (*vid. supra*) de ambas partes. Este encadenamiento de elementos adyacentes supone una mayor presencia de la subordinación adverbial o la interordinación (condicionales, causales, adversativas, etc.), diferentes de la coordinación copulativa, que predominarán en el período de miembros. Las representaciones de los ejemplos que siguen intentan reflejar los constituyentes principales de prótasis y apódosis, separados entre barras.

Período circular breve:

> [PRÓTASIS] Yo no solamente do consentimiento en la prisión, / mas ordeno que muera;
> [APÓDOSIS] que mejor le estará la dichosa muerte que la desesperada vida, / según por quien se ha de sofrir (Diego de San Pedro, *Cárcel de Amor*).

> Nadie, hermanos, nadie cercene esta gloria de los confesores:
> [PRÓTASIS] cuando se pasó el día señalado para los que negaban,
> [APÓDOSIS] cualquiera / que dentro del día lo negó / confesó ser cristiano (San Cipriano; *apud* fray Luis de Granada, *Retórica*, 5, XVI, 10).

Período circular extenso:

> [PRÓTASIS] Commo quier que mantenía assaz bien su regno, / non se trabajaba de fazer otra cosa honrada nin de gran fama / de las que suelen e deben fazer los buenos reys,
> [APÓDOSIS] ca non tan solamente son los reys tenidos de guardar sus regnos, / mas, los que buenos quieren seer, conviene que tales obras fagan / por que con derecho acrecienten su regno e fagan en guisa que en su vida sean muy loados de las gentes [...] (Don Juan Manuel, *Conde Lucanor*).

[PRÓTASIS] Entre los demás caminos de la celestial doctrina / por donde la profesión de vuestra fe y esperanza se dirige a conseguir los premios de Dios, / no hallo, carísimos hermanos, nada más útil para la vida y para la gloria,
[APÓDOSIS] que el que aquellos / que andamos por el camino de la ley de Dios con religioso temor y devoción / conservemos sobre todo con el mayor cuidado la paciencia (San Cipriano; *apud* fray Luis de Granada, *Retórica*, 5, XVI, 10).

b) Período de miembros. La conclusión que cierra el razonamiento se prolonga como una sucesión rectilínea. Este hecho implicará una menor presencia de la subordinación frente al período circular, y un aumento de coordinación y yuxtaposición. Los textos citados para ilustrar la distinción entre miembros e incisos sirven también aquí como ejemplos (*vid. supra*). Véanse, además, los siguientes pasajes de Martín Pérez y Mateo Alemán:

De la tenencia de las cosas dichas de suso que son de cuento e de peso e de medida, non se prestan los tenedores, ca
nin el dinero nin la plata nin el oro en el arca,
nin el trigo o grano en el silo,
nin el vino en la cuba,
nin el olio en la tinaja,
non gana y nada por estar y mil años (Martín Pérez, *Libro de las confessiones*).

Fue la primera vez que vía la necesidad su cara de hereje. Por cifra entendí, aunque después he considerado sus efectos,
cuántos torpes actos acomete,
cuántas atroces imaginaciones representa,
cuántas infamias solicita,
cuántos disparates espolea
y cuántos imposibles intenta

(Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*)

Frente a la mayor complejidad en la organización intelectual del período circular, el período de miembros denota una mayor sencillez en su construcción. Efectivamente, así como el primero se dirige sobre todo a la persuasión intelectiva o racional (*docere*), el período de miembros e incisos prefiere llegar al lector por la moción de sus afectos, proporcionando gran energía a la expresión. A menudo, recursos como el paralelismo, anáforas, polisíndeton y asíndeton contribuyen a incrementar la expresividad del período de miembros, tal y como se pudo comprobar en los ejemplos antes citados.

RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES. Explicada nuestra tipología del período, podemos sintetizar los puntos fundamentales del anterior análisis de la *compositio*.

I. Se distinguen dos tipos fundamentales de *compositio* sintáctica: *estilo suelto* y *estilo periódico*. Esta división se fundamenta en dos criterios:

a) *Criterio rítmico*. Frente al estilo suelto, el período se caracteriza en las retóricas clásicas por seguir las exigencias del *numerus*. No consideramos un concepto de *numerus* que traslade su distinción de largas y breves a los componentes acentual y silábico, sino una noción de ritmo más «relajada», cuyo origen está en la mayor regularidad del orden y disposición sintáctica de sus elementos, aunque también pueda estar reforzado silábica y acentualmente.

b) *Criterio semántico*. Los contenidos del período mantienen una relación de interdependencia que suele derivar en una mayor presencia de subordinación e interordinación. El estilo suelto plantea la suma de ideas en una progresión lineal que tiene un mejor reflejo lingüístico en la coordinación.

II. Distinguimos dos *tipos fundamentales de período*:

a) *Período circular*. Desarrolla la idea en una estructura cíclica, constituida por prótasis y apódosis. La primera de ellas hace prever —y exige en cierta medida— la apódosis que cierra el círculo del período. Cuando este cierre se prolonga, los distintos tipos de subordinación tienen una notable presencia en los enlaces sintácticos de estos constituyentes intermedios.

b) *Período de miembros*. Su estructura concluye linealmente, como una suma de miembros que se añaden unos a otros. En este sentido, su organización semántica está próxima a la estructura del estilo suelto, por lo que coordinación y yuxtaposición son más frecuentes que en el período circular. Sin embargo, y a diferencia del estilo suelto, esos miembros, más que encadenar ideas o acciones diversas, suponen el desarrollo de una idea mediante su amplificación: enumeración de sus constituyentes, reiteración sinonímica, etc. Además, el período de miembros mantiene en latín la presencia del *numerus*. En el paso a las lenguas romances, este factor rítmico implica una mayor regularidad silábica y acentual en la disposición de los miembros que la existente en el estilo suelto. Otra importante repercusión de este factor la constituye el ritmo de reiteraciones y paralelismos.

Algunas observaciones de carácter general deben ser añadidas a esta tipología de la *compositio*.

Como se desprende de los ejemplos seleccionados, el estudio de la *compositio* resulta especialmente rentable en relación con la prosa. Sin embargo, si se parte del criterio semántico arriba establecido, su aplicación a la poesía es asimismo pertinente. La siguiente pieza de Diego de San Pedro desarrolla, en efecto, un marcado estilo periódico:

[PRÓTASIS] El mayor bien de quereros
es querer un no quererme,
[APÓDOSIS] pues procurar de perderos
será perder el perderme.
[PRÓTASIS] No porque perdiendo's gano
lo que lastimó el perder,
[APÓDOSIS] mas mi buen servir en vano
morirá, muerto el querer.
[PRÓTASIS] Assí que, viendo el no veros,
no será visto el no verme,
[APÓDOSIS] pues procurar de perderos
será perder el perderme

(Diego de San Pedro, *Cancionero general*)

Dado que autores como Aristóteles y Quintiliano exigen a los miembros del período una longitud media, las tradiciones poéticas en metro corto —como ocurría en el caso anterior— pueden representar un inconveniente a este respecto. No obstante, otros tratadistas, como Demóstenes, no desechan por sistema el período de miembros breves, defendiendo de este modo una concepción más amplia.[64]

También el soneto I de Garcilaso presenta una configuración en períodos, especialmente compleja en sus tercetos. No es ajeno a ello el hecho de ser uno de sus sonetos que mejor muestran las huellas de la poesía cancioneril, aficionada a los razonamientos conceptuales y, por consiguiente, a la sintaxis en períodos:

[PRÓTASIS] Cuando me paro a contemplar mi 'stado
y a ver los pasos por dó m'han traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado;
[APÓDOSIS] mas cuando del camino 'stó olvidado,
a tanto mal no sé por dó he venido;
sé que me acabo, y más he yo sentido
ver acabar comigo mi cuidado.

64. *Vid*. H. Lausberg, *Manual*..., § 934.

[PRÓTASIS] Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme
si quisiere; y aún sabrá querello,
[APÓDOSIS] que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hacello?

Obsérvese cómo, a su vez, algunas de estas prótasis y apódosis contienen breves períodos subordinados. Así, la prótasis del primer cuarteto alberga en su interior un período: [Prótasis] *Cuando me paro a contemplar mi estado / y a ver los pasos por dó me han traído* - [Apódosis] *hallo, según por do anduve perdido, / que a mayor mal pudiera haber llegado*.

En otro orden de cosas, las características que distinguen el estilo suelto del periódico guardan, de entrada, una notable correspondencia con su aplicación a distintas formas del discurso. Así, la narración, por relatar sucesos que tienen lugar en el devenir temporal, requiere el predominio del estilo suelto: los hechos suceden en el tiempo, unos después de otros; la coordinación reproduce dicho devenir en su «suma oracional». Por su parte, las digresiones y pasajes reflexivos y moralizadores suelen preferir un estilo periódico que convenza intelectual o afectivamente al lector por el entramado circular de subordinaciones o por la energía de los miembros simétricos. Los siguientes pasajes de *El Conde Lucanor* y el *Guzmán de Alfarache* ejemplifican estos criterios, fundamentales en la selección de estilo de los escritores medievales y áureos. En el primero de ellos, el paso de la narración a la digresión coincide con el cambio del estilo suelto al período; una correspondencia semejante se produce en el *Guzmán de Alfarache* cuando el relato del pícaro deja paso a una reflexión moral de carácter más teórico:

—Señor conde —dixo Patronio—, dos caballeros que vivían con el infante don Enrique eran entramos muy amigos e posaban siempre en una posada. E estos dos caballeros non tenían más de sendos caballos, e assí commo los caballeros se querían muy grant bien, bien assí los caballos se querían muy grand mal. E los caballeros non eran tan ricos que pudiessen mantener dos posadas, e por la malquerencia de los caballos non podían posar en una posada, e por esto habían a vevir vida muy enojosa. E de que esto les duró un tiempo e vieron que non lo podían más sofrir, contaron su fazienda a don Enrique e pediéronle por merced que echase aquellos caballos a un león que el rey de Túnez tenía [...].

—E vós, señor conde Lucanor, si entendedes que aquel vuestro enemigo ha tan grand recelo de aquel otro de que se recela, e ha tan grand mester a vós porque forçadamente haya de olvidar cuanto mal passó entre vós e él, e entiende que sin vós non se puede bien defender, tengo

que assí commo los caballos se fueron poco a poco ayuntando en uno fasta que perdieron el recelo, fueron bien seguros el uno del otro, que assí debedes vós, poco a poco, tomar fiança e afazimiento con aquel vuestro enemigo. E si fallardes en él siempre buena obra e leal, en tal manera que seades bien cierto que en ningún tiempo, por bien que'l vaya, que nunca vos verná d'él daño, estonce faredes bien e será vuestra pro de vos ayudar porque otro homne estraño non vos conquiera nin vos estruya (Don Juan Manuel, *Conde Lucanor*).

Uno de mis camaradas era de la tierra, criado de un regente del Consejo Colateral y sus padres le habían servido. Diósele a conocer, fuele a besar las manos y no las volvió vacías; porque, holgándose de verlo, le ofreció de hacer toda merced, y no a el fiado, sino diciendo y haciendo. *Que pocas veces y en pocos acontece comer en un plato y a una mesa. Mas, cuando es el ánimo generoso, siempre se huelga de dar, y más le crece cuanto más le piden. Porque siempre fue condición del dar hacer a los hombres claros, cuanto los vuelve sujetos el recebir.*

Luego lo acomodó en algunos negocios, a la verdad honrados y dignos de otro mejor sujeto. Andábamos a su sombra, hechos otros virreyes de la tierra, sin haber en toda ella quien se nos atreviera (Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*).

Como cabría esperar, las equivalencias de estilo no son tan simples como muestran los ejemplos ni tampoco tan exactas en los textos. Así, por lo que respecta a las narraciones, no todas se desarrollan en estilo suelto. Puede hablarse de un *período narrativo*, entendiéndolo no como un círculo que engloba los pasos de un razonamiento argumentativo, sino como una sintaxis de amplio y torcido discurrir entre los constituyentes principales de la acción. Básicamente cabe considerar dos factores que pueden favorecer esta tendencia estilística.

Uno de ellos se produce cuando en la narración se acumulan circunstancias añadidas a la acción central. En estos casos se demora el cierre de la oración principal: unas veces, su sujeto y predicado quedan alejados por el conjunto de miembros que engloban tales circunstancias; en otras ocasiones, esa amplitud se produce al ser muchas las subordinadas de tiempo, lugar..., y dilatarse así la acción principal que las concluye:

—Señor conde Lucanor —dixo Patronio—, el león e el toro eran mucho amigos, e porque ellos son animalias muy fuertes e muy recias, apoderábanse e enseñorgaban todas las otras animalias: ca el león, con el ayuda del toro, apremiaba todas las animalias que comen carne; e el toro, con el ayuda del león, apremiaba todas las animalias que pacen la yerba. E desque todas las animalias entendieron que el león e el toro les apremiaban por el ayuda que fazían el uno al otro, e vieron que por esto les vinía gran premia e gran daño, fablaron todos entre sí qué manera

podrían catar para salir d'esta premia. E entendieron que si fiziesen desavenir al león e al toro, que serían ellos fuera de la premia de que los traían apremiados el león e el toro. E porque el raposo e el carnero eran más allegados a la privança del león e del toro que las otras animalias, rogáronles todas las animalias que trabajassen cuanto pudiessen para meter desavenencia entre ellos (Don Juan Manuel, *Conde Lucanor*).

Así acontece de ordinario y se vio en un caballero extranjero que en Madrid conocí, el cual, como fuese aficionado a caballos españoles, deseando llevar a su tierra el fiel retrato, tanto para su gusto como para enseñarlo a sus amigos, por ser de nación muy remota, y no siéndole permitido ni posible llevarlos vivos, teniendo en su casa los dos más hermosos de talle que se hallaban en la corte, pidió a dos famosos pintores que cada uno le retratase el suyo, prometiendo, demás de la paga, cierto premio al que más en su arte se extremase (Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*).

Otro factor de no menor importancia viene marcado por la adecuación (decoro) del estilo al rango de los asuntos y personajes. Así, aunque el estilo suelto sea el sintácticamente más apropiado para la narración, ésta podrá utilizar el período para los temas históricos y los hechos protagonizados por personas de elevada dignidad. Se trata del período de la oración histórica, también denominado *peribole* (fray Luis de Granada, *Retórica*, V, XVI, 12). Así sucede en los siguientes ejemplos:

E si el capitán de las naos de Castilla viniera a Ingalaterra en conserva de Pero Niño, según aquella costa estaba menguada de gente aquella sazón, ellos ganaran lugares e fizieran muchos rescates e otras muchas buenas cosas, e vinieran de allá honrados e asaz caudalosos. E por el capitán Pero Niño non haber más gentes de su nación, le es e debe ser más loado e mejor contado cuantas buenas cosas él fizo; ca él non había más de tres galeas e dos balleneres que le acompañaban. E si él llevara veinte galeas, como otros llevaron ante e después, es de creer que fiziera maravillosas cosas (Gutierre Díaz de Games, *El Victorial*).

Dícese de Demóstenes, príncipe de la elocuencia griega, que, saliendo desterrado y aun casi desesperado, vertiendo muchas lágrimas de sentimiento, por la crueldad que con él habían usado sus naturales mismos, a quien él había siempre amparado y favorecido, defendiéndolos con todo su posible, y, como en el camino llegase a un lugar donde halló acaso unos muy grandes enemigos, creyó que allí lo mataran; mas no sólo le perdonaron, que compadecidos dél, viéndolo afligido, lo consolaron haciéndole todo buen tratamiento y proveyéndole de las cosas necesarias en su destierro (Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*).

Como suele ocurrir en los manuales, los ejemplos escogidos son muestras especialmente claras de los distintos tipos de estilo. No obstante, lo normal es que los pasajes en estilo suelto no sean «tan sueltos», y que los tránsitos a las digresiones y el período no se marquen con tanta nitidez. El estilo de una obra literaria no debe entenderse, pues, como una alternancia brusca y absoluta de modalidades en una tipología previamente establecida, sino como una convivencia de registros en la que el predominio de unos y otros responde, en buena medida, a unos criterios sistematizados por la retórica.

2.4. *Memoria*

Una vez que ha elaborado el discurso, el orador debe memorizarlo para su exposición pública. El primer tratado conservado en el que se analiza la *memoria* oratoria es la *Rhetorica ad Herennium* (III, 16-24). Según su anónimo autor, hay dos tipos de memoria: la *memoria naturalis* depende únicamente de las aptitudes innatas de un individuo para recordar; la *memoria artificiosa*, en cambio, está constituida por un conjunto de recursos mnemotécnicos —los *loci* y las *imagines*— que permiten reforzar la memoria natural.

Los *loci*, «lugares», son espacios físicos conocidos o imaginados por el orador (una casa, el rincón de una sala, un arco...), en cuyas partes constituyentes —por convención, cinco o múltiplos de cinco— se ubican las *imagines* en un orden determinado. Las *imagines*, «imágenes», son representaciones mentales de lo que se quiere recordar. Por ejemplo, si un orador debe memorizar cómo un hombre fue envenenado a causa de una herencia, puede representar en su imaginación la siguiente escena: un moribundo agoniza en su lecho y, a su lado, el acusado sostiene en una mano una copa (= veneno) y en la otra un documento (= testamento). Las imágenes pueden representar cosas (ideas, argumentos...) o palabras; cada *imago* deberá ser ubicada en una de las cinco subdivisiones del *locus*, siempre en el orden adecuado.

De acuerdo con una bella analogía establecida en la *Rhetorica ad Herennium*, el lugar es como un papiro y las imágenes son como sus letras, el conjunto ordenado de imágenes dentro de un lugar es la escritura y la interpretación oral de este código la lectura. Miguel de Salinas, en su *Retórica en lengua castellana* (1541) recoge y resume esta teoría —símil incluido—, aunque expresa reticencias ante este método mnemotécnico, de dudosa utilidad práctica.[65]

65. *Vid.* E. Casas (ed.), *La retórica...*, pp. 188-192.

A decir de la *Rhetorica ad Herennium*, para un orador es más útil representar en la fantasía imágenes *de cosas* —es decir, de las ideas que articulan su discurso— que imágenes *de palabras* —para recordar el discurso en su literalidad—. De los ejemplos aducidos en este tratado, F. Yates deduce que las *imágenes de palabras* son consideradas especialmente aptas para memorizar la poesía.[66]

La memoria, en efecto, juega un papel crucial en la enseñanza antigua y medieval de la literatura: el estudiante de gramática analiza la lengua de un *canon* de poetas considerados como modelos idiomáticos y, en el marco de este aprendizaje, debe memorizar sus versos. Así, en el *Libro de Alexandre* el caudillo macedonio hace gala de sus saberes gramaticales y, en particular, de su capacidad para recordar las obras de los *auctores*, que conoce *de coro* —esto es, de memoria— sin necesidad de leerlas: «de cor sé los actores, de libro non he cura» (40c). En estos períodos, los materiales librarios son muy costosos; el manuscrito es un lujo al alcance de unos pocos, de ahí que se recurriese a la memoria como sustituta de la lectura. La aparición de la imprenta, con el consiguiente abaratamiento del libro y la mayor difusión de la cultura escrita, supone un golpe de gracia al sistema educativo memorístico.[67]

Asimismo, la importancia de la memoria es capital en algunos géneros literarios de transmisión oral, como la poesía épica. El juglar, para recordar el poema que está interpretando ante un auditorio, se vale de dos procedimientos mnemotécnicos principales: las *fórmulas* —secuencias repetidas a lo largo de la composición en contextos idénticos— y los *motivos* —episodios cuya sucesión conforma la acción narrada (por ejemplo, la partida, el duelo singular, la batalla...)—. Obsérvese el paralelismo que puede establecerse entre *imágenes de palabras* y *fórmulas*, por una parte, y, por otra, entre *imágenes de cosas* y *motivos*.

La memoria desempeña también un papel crucial en la representación dramática. Así, el actor en el Siglo de Oro debe guardar fidelidad —acusada, si bien no absoluta— al texto de la obra representada; la improvisación apenas tiene cabida en sus interpretaciones. A la luz

66. Para el desarrollo de las *artes memorandi* desde la Antigüedad hasta el siglo XVII, es básico el mencionado trabajo de F. Yates, *The Art of Memory*, Londres, 1966 (trad. de I. Gómez, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974). Como complemento, véanse las páginas que U. Eco, *I limitti dell'interpretazione*, Milán, Bompiani, 1990 (trad. de H. Lozano, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, pp. 65-81) ha dedicado a la mnemotecnia como sistema semiótico. Pueden consultarse también los trabajos de F. Rodríguez de la Flor, *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1988; y «La imagen leída: retórica, Arte de la Memoria y sistema de representación», *Ephialte, Lecturas de Historia del Arte*, 2 (1990), pp. 102-115.

67. Sobre la importancia de la memoria en la cultura medieval, véase M. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, University Press, 1990.

de los pocos datos conocidos, el método empleado para memorizar rápidamente los papeles era la simple lectura en voz alta a cargo de varios actores, repetida con insistencia durante los ensayos.[68] Sólo a finales del siglo XVII, con la aparición de los teatros de repertorio en Europa, se instaurará la figura del apuntador.[69]

2.5. *Actio o pronuntiatio*

La *actio* o *pronuntiatio* atañe a la puesta en escena del discurso ante un auditorio: el orador debe atenerse a unos códigos de actuación para ilustrar auditiva y visualmente los contenidos de la pieza oratoria. La importancia de esta fase elaborativa del discurso, así como las necesidades de los actores antiguos, contribuyeron al desarrollo de la figura de los *phonasci*, profesionales expertos en el arte de cuidar y perfeccionar la voz humana.

En la *Rhetorica ad Herennium* (III, 11-15) se sistematizan las técnicas que configuran la *pronuntiatio* del discurso. Sus constituyentes principales son la modulación de la voz y el movimiento del cuerpo.

La *modulación de la voz* está condicionada por el volumen, la firmeza y la flexibilidad de ésta. Su volumen depende básicamente de la condición innata de cada individuo. La firmeza es también una cualidad connatural, pero puede reafirmarse con cuidados específicos. Por último, la flexibilidad vocal permite distintas posibilidades en la declamación oratoria. La firmeza y la flexibilidad —no tanto el volumen, innato— son objeto de análisis retórico.

La conservación de una voz firme a lo largo de todo un discurso requiere que se eviten esfuerzos articulatorios innecesarios (gritos violentos, tesitura excesivamente aguda...). En el exordio —y, en general, en todos aquellos pasajes del discurso que no exijan un realce especial—, el orador debe adoptar un tono calmado y bajo. Además, conviene realizar pausas respiratorias frecuentes con objeto de descansar la voz; tales pausas son al tiempo recomendables para permitir que el oyente reflexione sobre el contenido de las sentencias.

La flexibilidad de la voz es la variación potencial de la entonación con que se pronuncia el discurso. Entre las distintas posibilidades de la inflexión vocal, hay un tipo adecuado a cada pieza oratoria de acuerdo con la materia tratada. Incluso, en rigor, hay una suerte de entonación apropiada a cada parte de un discurso, pues, para evi-

68. *Vid.* J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993, pp. 174-182.

69. *Vid.* M. Corvin (coord.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, París, Bordas, 1991 (*s. v. souffleur*).

tar la monotonía, es recomendable alternar los registros entonativos, a saber, el tono conversacional, el tono de debate y el tono amplificatorio.

El *tono conversacional* pretende reflejar el carácter distendido del habla ordinaria. Tiene cuatro subtipos: el tono digno requiere gravedad y voz calmada; el tono explicativo es propio de la exposición de ideas; el tono narrativo, más flexible, se adecua al relato de acontecimientos —si en éste intervienen distintos personajes, el orador deberá imitar sus voces—; el tono de broma admite cierto temblor humorístico en la voz.

El *tono de debate* es propio de la discusión dialéctica. Consta de dos modalidades: el tono sostenido exige premura expositiva y un volumen de voz moderadamente elevado; el tono cortado se caracteriza por exclamaciones y pausas frecuentes con vociferación acre.

Finalmente, el *tono amplificatorio* busca conmover al oyente. Se manifiesta de dos modos: el tono de exhortación mueve a la indignación, con frecuentes cambios de entonación y ritmo verbal; el tono patético induce a la misericordia con pausas frecuentes y largas. En ambos casos se requiere una tesitura vocal grave.

Por otra parte, el orador debe controlar adecuadamente el *movimiento del cuerpo*, en especial la expresión de su rostro, para reforzar la modulación de la voz propia de cada tipo de discurso.

Así, dentro del modo conversacional, los tonos digno y narrativo requieren movimientos suaves y un gesto de alegría o tristeza, de acuerdo con la materia tratada. El tono explicativo aconseja inclinar levemente el cuerpo hacia el oyente para captar mejor su atención. El tono de broma exige una leve sonrisa, nunca exagerada.

En la modalidad del debate, el tono sostenido necesita rápidos movimientos de brazos, con distintas expresiones de rostro y una mirada penetrante; mientras que en el tono cortado el orador pasea por la sala, golpea a menudo el suelo con sus pies y observa fijamente a los destinatarios.

En la manera amplificatoria, en fin, al tono exhortatorio conviene una gesticulación más calmada, en tanto que el tono patético combina gestos graves con palmadas en las piernas y la cabeza, así como una expresión gestual turbada.

El autor de la *Rhetorica ad Herennium* advierte los evidentes paralelismos existentes entre la *actio* del orador y la interpretación del actor teatral. Por ello, recomienda evitar los excesos vocales y gesticulantes del histrión en los discursos en tono conversacional de broma, así como recusar los hábitos del actor trágico en *orationes* de tema grave. Dadas estas analogías, no resulta extraño que los pasajes finales de la *Poética* de Aristóteles (26, 6) contengan también referencias

a la recitación y actuación, y, en particular, prevengan contra los malos actores.

Ya en el ámbito romance, poco se sabe sobre los métodos interpretativos del juglar. La recitación memorística de los cantares épicos era probablemente de tipo salmódico; cuando el juglar callaba, con un instrumento musical de cuerda subrayaba las transiciones a manera de interludio. La frecuente omisión del *verbum dicendi* como introductor del discurso directo en el *Cantar de Mio Cid* hace sospechar que el juglar debía de modular la voz de distinta manera cuando reproducía diálogos o monólogos de los personajes, así como valerse de la mímica.[70] Vestido con ropajes llamativos, cantando, tañendo y gesticulando, el juglar actuaba en el escenario improvisado de plazas y mercados, como Tarsiana en el *Libro de Apolonio*:

> Luego el otro día, de buena madurgada,
> levantóse la dueña ricamient' adobada,
> priso una viola, buena e bien temprada,
> e salió al mercado violar por soldada.
> Començó unos viesos e unos sones tales
> que trayén grant dulçor e eran naturales,
> finchíense de homnes apriesa los portales,
> non cabién en las plaças, subién a los poyales.

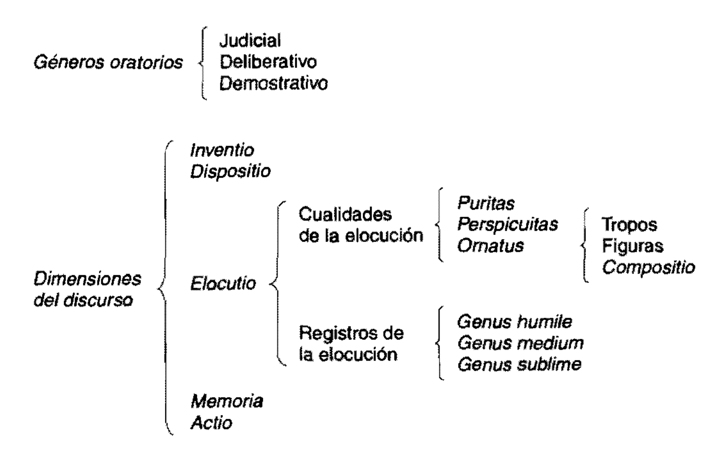
Tampoco conocemos demasiado sobre las técnicas de actuación de los actores del Siglo de Oro. De acuerdo con los comentarios de Alonso López Pinciano en la *Filosofía Antigua Poética*, de Cervantes en *Pedro de Urdemalas* y de Lope en su *Arte nuevo*, el actor debe evitar la gesticulación afectada y la declamación grandilocuente, en aras de la naturalidad. Además, su interpretación ha de respetar el decoro debido a cada personaje: si habla un rey, el actor hablará con gravedad, nunca con el desenfado propio del gracioso.[71]

70. *Vid.* R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991; y A. Montaner (ed.), *Cantar de Mio Cid*, introd. de F. Rico, Barcelona, Crítica, 1993, pp. 27-30.

71. *Vid.* J. Oehrlein, *El actor...*, pp. 174-182; y C. Oliva y F. Torres, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 196-198.

CUADROS SINÓPTICOS

Sinopsis del sistema de la retórica clásica



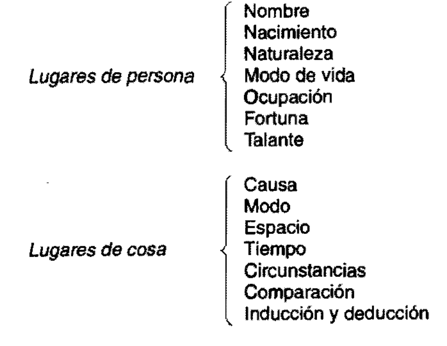
Quaestiones y *status*

Según su grado de complejidad
- *Quaestio simplex*
- *Quaestio coniuncta*
- *Quaestio comparativa*

Según su grado de concreción
- *Quaestio finita*
- *Quaestio infinita*

Según el tipo de conflicto: los *status*
- *Status coniecturae*
- *Status finitionis*
- *Status qualitatis*
- *Status translationis*

Los lugares oratorios



Tópica tradicional

- *Tópicos tradicionales de persona*
  - *Humilitas*
  - El nombre como pequeño mundo
  - Analogías náuticas
    - El hombre como navegante
    - El navegante como codicioso
  - Elogio personal
    - El joven y el anciano
    - Sobrepujamiento
    - Sabiduría y valor
    - Nobleza del alma
    - La fama
    - Hermosura corporal
- *Tópicos tradicionales de cosa*
  - La creación literaria
    - Exordio
      - «Ofrezco cosas nunca dichas»
      - «Escribo a requerimiento de un conocido»
      - Obra como dedicatoria o consagración
      - «Quien posee conocimientos debe divulgarlos»
      - «Escribo para evitar la ociosidad»
      - «Todo libro, aun malo, aprovecha»
      - Invocación de las Musas
      - La falsa traducción
    - «No encuentro palabras»
    - Analogías literarias
      - La creación como travesía
      - La vida como libro
      - «*Ut pictura poesis*»
    - Conclusión
      - Final abrupto
      - La Musa fatigada
      - «Se hace de noche»
  - La consolación
    - «La muerte es el final para todos»
    - «La muerte se lleva primero a los mejores»
    - «La muerte como conocimiento de Dios»
  - Espacio
    - *Locus amoenus*
    - *Locus eremus*
    - Invocación de la naturaleza
    - «*Beatus ille*»
  - Tiempo
    - «*Ubi sunt?*»
    - *Contemptus mundi*
    - «*Carpe diem*»
  - Circunstancias
    - Perturbación natural
    - El mundo al revés
  - Comparación
    - La vida como viaje marítimo
    - La vida como camino
    - Las armas y las letras

Esquema del sistema retórico de tropos y figuras

- *Tropos*
  - Metáfora
  - Alegoría
  - Hipérbole
  - Metonimia
  - Sinécdoque
  - Antonomasia
  - Énfasis
  - Ironía
  - Sarcasmo
- *Figuras de dicción*
  - Figuras de metaplasmo
    - Prótesis
    - Epéntesis
    - Parágoge
    - Aféresis
    - Síncopa
    - Apócope
    - Diástole
    - Sístole
    - Diéresis
    - Sinéresis
    - Sinalefa
    - *Ecthlipsis*
    - Metátesis
  - Figuras de repetición
    - Aliteración
    - Onomatopeya
    - Homeotéleuton
    - Homeóptoton
    - Anáfora
    - Epífora
    - *Complexio*
    - Geminación
    - Anadiplosis
    - Gradación o clímax
    - Epanadiplosis
    - Polisíndeton
    - *Annominatio*
    - Paronomasia
    - *Derivatio*
    - Figura etimológica
    - Políptoton
    - *Traductio*
    - Equívoco o antanaclasis
    - *Isocolon*
    - *Parison*
    - Correlación
    - Quiasmo
    - *Commutatio*
  - Figuras de omisión
    - Asíndeton
    - Elipsis
    - Zeugma
    - Silepsis
    - Reticencia o *aposiopesis*
  - Figuras de posición
    - Hipérbaton
    - Anástrofe
    - *Tmesis*
    - *Synchysis*

- *Figuras de pensamiento*
  - Figuras de amplificación
    - *Expolitio*
    - *Interpretatio*
    - Paráfrasis
    - Isodinamia
    - Digresión
    - Paréntesis
  - Figuras de acumulación
    - Enumeración
    - *Distributio*
    - Epífrasis
    - Epíteto
  - Figuras lógicas
    - Antítesis
    - Cohabitación
    - Paradoja
    - Oxímoron
  - Figuras de definición y descripción
    - *Definitio*
    - Prosopografía
    - Etopeya
    - Pragmatografía
    - Topografía
    - Cronografía
    - *Evidentia* o *demonstratio*
  - Figuras oblicuas
    - Perífrasis
    - Lítotes
    - Preterición
    - Histerología
  - Figuras de diálogo y argumentación
    - Apóstrofe o invocación
    - Exclamación
    - *Interrogatio*
    - *Quaesitum*
    - Optación
    - Imprecación
    - Deprecación
    - *Concessio*
    - *Correctio*
    - *Dubitatio*
    - *Communicatio*
    - *Conciliatio*
    - *Distinctio*
    - *Exemplum*
    - *Similitudo*
    - Comparación
    - Símil
    - *Argumentum*
    - *Sententia*
  - Figuras de ficción
    - Personificación
    - *Sermocinatio*
    - Idolopeya
    - *Subiectio* o *percontatio*

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

Se recogen en este apartado las referencias bibliográficas sobre retórica citadas en el curso del libro, así como otros escritos complementarios. La bibliografía aparece organizada en cuatro categorías: en el estrato *a*) se incluyen las fuentes, tanto antiguas como hispanas; en *b*) figuran los estudios básicos sobre la historia de la disciplina; *c*) contiene los principales manuales y diccionarios de retórica; y en *d*) se seleccionan algunos trabajos que aplican el análisis retórico a textos literarios.

a) Fuentes

Antiguas

Anónimo, *Ad C. Herennium de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, ed. bilingüe [latín-inglés] de H. Caplan, Londres - Cambridge (Mass.), William Heineman - Harvard University Press, 1964; ed. bilingüe [latín-francés] de G. Achard, París, Les Belles Lettres, 1989; ed. bilingüe [latín-español] de J. F. Alcina, Barcelona, Bosch, 1991.

Aristóteles, *Retórica*, ed. bilingüe [griego-español] de Antonio Tovar, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971 (reimpresión corregida de la primera edición, de 1953). También hay traducción española de Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1990.

Cicerón, *De inventione*, ed. bilingüe [latín-inglés] de H. M. Hubbell, Londres - Cambridge (Mass.), William Heineman - Harvard University Press, 1976. Hay traducción española parcial de Alonso de Cartagena (*vid. infra*) y completa de M. Menéndez y Pelayo, *De la invención retórica*, en *Obras completas de Marco Tulio Cicerón. Tomo I*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1913, pp. 1-103.

—, *De oratore*, ed. bilingüe [latín-inglés] de E. W. Sutton y H. Rackham, Londres - Cambrigde (Mass.), William Heineman - Harvard University Press, 1959, 2 vols.; ed. bilingüe [latín-francés] de E. Courbaud y H. Bornecque, París, Les Belles Lettres, 1927-1938, 3 vols. Hay traducción española de M. Menéndez y Pelayo, *Diálogos del orador*, en *Obras completas de Marco Tulio Cicerón. Tomo II*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1914.

—, *Partitiones oratoriae,* ed. bilingüe [latín-inglés] de H. Rackham, Londres - Cambridge (Mass.), William Heineman - Harvard University Press, 1968; ed. bilingüe [latín-francés] de H. Bornecque, París, Les Belles Lettres, 1924. Hay traducción española de M. Menéndez y Pelayo, *Particiones oratorias*, en *Obras completas de Marco Tulio Cicerón. Tomo I*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1913, pp. 237-273.

—, *Orator*, ed. bilingüe [latín-inglés] de H. M. Hubbell, Londres - Cambridge (Mass.), William Heineman - Harvard University Press, 1971; ed. bilingüe [latín-francés] de A. Yon, París, Les Belles Lettres, 1964. Hay traducción española de E. Sánchez Salor, Madrid, Alianza, 1991.

Demetrio, *Sobre el estilo*. «Longino», *Sobre lo sublime*, trad. de J. García López, Madrid, Gredos, 1979.

Dionisio de Halicarnaso, *Sobre la composición estilística*, trad. de Julio Pallí, Barcelona, PPU, 1991.

Donato, *Ars maior*, ed. de L. Holtz, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical. Étude et édition critique*, París, CNRS, 1981, pp. 603-674.

Halm, Carolus (ed.), *Rhetores Latini minores ex codicibus maximam partem primum adhibitis*, Leipzig, Teubner, 1863 (reimpresión, Frankfurt am Main, Minerva, 1964).

Hermógenes, *Hermogenis opera*, ed. de H. Rabe, Teubner, Leipzig, 1913 (reimpresión, Stuttgart, 1969).

—, *Sobre los tipos de estilo. Sobre el método del tipo 'fuerza'*, trad. de A. Sancho Royo, Sevilla, Universidad, 1991.

Quintiliano, *Institutio oratoria*, ed. bilingüe [latín-inglés] de H. E. Butler, Londres - Cambridge (Mass), William Heineman - Harvard University Press, 1963-1968, 4 vols.; ed. bilingüe [latín-francés] de Jean Cousin, París, Les Belles Lettres, 1975-1980, 7 vols.; ed. bilingüe [latín-catalán] de J. Pérez Dura, Barcelona, Alpha, 1987.

Teón - Hermógenes - Aftonio, *Ejercicios de retórica*, trad. de M.ª Dolores Reche, Madrid, Gredos, 1991.

Hispanas

Arias Montano, Benito, *Rhetoricorum libri quattuor*, ed. bilingüe [latín-español] de V. Pérez Custodio, Badajoz, Diputación de Badajoz, 1992.

—, *Tractatus de figuris rhetoricis cum excemplis ex Sacra Scriptura petitis*, ed. bilingüe [latín-español] de L. Gómez Canseco y M. A. Márquez, Huelva, Universidad, 1995.

Barcelona, Martí de (ed.), «*L'ars praedicandi* de Francesc Eximenis», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 12 (1936), pp. 301-340.

Cartagena, Alonso de, *La rethórica de M. Tullio Cicerón*, ed. de Rosalba Mascagna, Nápoles, Liguori, 1969.

Casas, Elena (ed.), *La retórica en España*, Madrid, Editora Nacional, 1980.

Céspedes, Baltasar de, *De Arte Rhetorica*, manuscrito de 1607.

Correas, Gonzalo, *Arte Kastellana (1627)*, ed. de M. Taboada Cid, Santiago de Compostela, Universidad, 1984.

Fox Morcillo, Sebastián, *De imitatione sive informandi stili ratione*, Amberes, Martín Nucio, 1554.

García Matamoros, Alfonso, *De ratione dicendi*, Alcalá, Juan de Brocar, 1548.
Gracián, Baltasar, *Agudeza y Arte de Ingenio*, ed. de E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1987, 2 vols.
Granada, Luis de, *Ecclesiasticae rhetoricae sive de ratione concionandi libri sex*, Olysipone, Antonius Riberius, 1576. Hay traducción española: *Los seis libros de la Retórica Eclesiástica o de la manera de predicar*, vertidos al español de orden del Ilmo. Obispo de Barcelona, Barcelona, 1770; en Biblioteca de Autores Españoles, XI, Madrid, Rivadeneyra, 1879, pp. 488-642.
Herrera, Fernando de (ed.), *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580 (facsímil, pról. de A. Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1973).
Isidoro de Sevilla, «De rhetorica et dialectica», en *Etimologías*, II, ed. bilingüe [latín-español] de J. Oroz Reta y M. Marcos Casquero, pról. de M. Díaz y Díaz, Madrid, B.A.C., 1982, vol. I, pp. 362-421.
Jiménez Patón, Bartolomé, *Elocuencia española en arte*, en E. Casas (ed.), *La retórica en España*, Madrid, Editora Nacional, 1980, pp. 217-373.
López Pinciano, Alonso, *Philosophia antigua poética*, ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, C.S.I.C., 1953.
Manzanares, Fernando, *Licentiati Mançanares Flores rhetorici*, Salamanca, s.e., *c.* 1488.
Mayáns y Siscar, Gregorio, *Retórica*, en *Obras completas, III*, ed. de A. Mestre Sanchis, pról. de J. Gutiérrez, Valencia, Ayuntamiento de Oliva - Diputación de Valencia, 1984.
Nebrija, Antonio de, *Artis Rhetoricae compendiosa coaptatio ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano*, Alcalá, Miguel de Eguía, 1529[2] (1515[1]).
Núñez, Pedro Juan, *Institutiones Rhetoricae*, Barcelona, P. Malo, 1578.
Palmireno, Lorenzo, *De arti dicendi libri quinque*, Valencia, P. Huete, 1573.
—, *Campi Eloquentiae*, Valencia, P. Huete, 1573.
Robles, Juan de, *El culto sevillano*, ed. de A. Gómez Camacho, Sevilla, Universidad, 1993.
Rubio, Fernando (ed.), «"Ars praedicandi" de fray Martín de Córdoba», *La Ciudad de Dios*, 172 (1959), pp. 327-348.
Salinas, Miguel de, *Retórica en lengua castellana*, en E. Casas (ed.), *La retórica en España*, Madrid, Editora Nacional, 1980, pp. 41-200.
Sánchez de la Brozas, Francisco, *De arte dicendi*, en *Obras, I. Escritos retóricos*, ed. bilingüe [latín-español] de E. Sánchez Salor, Cáceres, Institución cultural «El Brocense», 1984.
Suárez, Cipriano, *De Arte Rhetorica Libri Tres*, Coimbra, s.e., *c.* 1560.
Vives, Juan Luis, *De ratione dicendi*, en *British and Continental Rhetoric and Elocution*, Ann Arbor (Michigan), UMI, 1988 [microforma].

b) Historia de la retórica

Alburquerque García, Luis, *La retórica de la Universidad de Alcalá. Contribución al estudio de la teoría literaria hispánica del siglo XVI*, Madrid, Universidad Complutense, 1993.

—, *El arte de hablar en público: seis retóricas famosas del siglo XVI (Nebrija, Salinas, García Matamoros, Suárez, Segura y Guzmán)*, Madrid, Visor, 1995.

Asensio, Eugenio, «Ciceronianos contra erasmistas en España. Dos momentos (1528-1560)», en *Homenaje a Marcel Bataillon, Revue de Littérature Comparée*, París, Didier, 1978, pp. 135-154.

Auerbach, Erich, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Berna, Francke, 1958 (trad. de L. López y R. Bofill, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1969).

Baldwin, Charles S., *Renaissance Literary Theory and Practice*, Columbia, University Press, 1939.

—, *Ancient Rhetoric and Poetic Interpreted from Representative Works*, Gloucester, Smith, 1959.

—, *Medieval Rhetoric and Poetic (to 1400) Interpreted from Representative Works*, Gloucester, Smith, 1959.

Barilli, Renato, *Poetica e retorica*, Milán, Mursia, 1984.

Barthes, Roland, «L'ancienne rhétorique», *Communications*, 16 (1970), pp. 172-229 (trad. de B. Dorriots, *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982).

Briscoe, Marianne y Jaye, Barbara, *Artes Praedicandi and Artes Orandi*, Turnhout, Brepols, 1992.

Camargo, Martín, *Ars dictaminis, ars dictanti*, Turnhout, Brepols, 1991.

Casas Rigall, Juan, «*Ad grammaticos pertinent*. La teoría de los vicios, figuras y tropos en diez gramáticas hispanas del siglo XV», *La Corónica*, 24, 2 (1996), pp. 78-102.

Cerdan, Francis, «Historia de la historia de la Oratoria Sagrada española en el Siglo de Oro. Introducción crítica y bibliográfica», *Criticón*, 32 (1985), pp. 55-107.

Charland, Th. M., *Artes praedicandi. Contribution à l'histoire de la rhétorique au Moyen Âge*, París - Ottawa, Vrin, 1936.

Croll, Morris W., *Style, Rhetoric and Rhythm*, Princeton, Princeton University Press, 1966.

Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, A. Francke, 1948 (trad. de M. Frenk y A. Alatorre, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1955; 1981, 3.ª reimpresión).

Di Capua, Francesco, *Il ritmo prosaico nelle lettere dei papi e nei documenti della Cancelleria romana dal IV al XIV secolo*, Roma, Lateranum (Facultas Theologica Pontificii Athenaei Lateranensis), 1937-1946, 3 vols.

Egido, Aurora, «De la lengua de Erasmo al estilo de Gracián», en *II Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón (Siglos de Oro)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico - Fundación Pública de la Diputación de Zaragoza, 1993, pp. 141-166.

Faral, Edmond (ed.), *Les Arts Poétiques du XII*e *et du XIII*e *siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, París, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 1923 (reimpresión, París, Honoré Champion, 1971).

Faulhaber, Charles, *Latin Rhetorical Theory in Thirteenth and Fourteenth Century Castile*, Berkeley - Los Ángeles - Londres, University of California Press, 1972.

—, «Retóricas clásicas y medievales en bibliotecas castellanas», *Ábaco. Estudios sobre literatura española*, 4 (1973), pp. 151-300.

—, «Las retóricas hispanolatinas medievales (siglos XIII-XV)», en *Repertorio de Historia de las Ciencias Eclesiásticas en España, VII*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1979, pp. 11-65.

Fernández Mosquera, Santiago, «La catacresis: distintos conceptos y posibilidades hermenéuticas», *Revista de Literatura*, 56, 112 (1994), pp. 439-452.

Florescu, Vasile, *Retorica si reabilitarea ei in filozofia contemporana*, Bucarest, Editura Academiei, 1960 (trad. italiana de A. Serra, *La retorica nel suo sviluppo storico*, Bolonia, Il Mulino, 1971).

Fumaroli, Marc, *L'Âge de l'Eloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Ginebra, Librairie Droz, 1980.

García Berrio, Antonio, «Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica general)», *Estudios de Lingüística*, 2 (1984), pp. 7-59.

García de la Concha, Víctor, «Un *Arte memorativa* castellana», en *Serta philologica F. Lázaro Carreter natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, Madrid, Cátedra, 1983, vol. II, pp. 187-197.

Gómez Bernal, Antonio, *Introducción a las figuras retóricas en Quintiliano*, Ciudad Real, edición del autor, 1988.

González Bedoya, Jesús, *Tratado histórico de retórica filosófica*, Madrid, Ediciones Nájera, 1990, 2 vols.

Hernández Guerrero, J. A. y García Tejera, M.ª del C., *Historia breve de la retórica*, Madrid, Síntesis, 1994.

Horner, Winifred B. (ed.), *The Present State of Scholarship in Historical and Contemporary Rhetoric*, Columbia - Londres, University of Missouri Press, 1983.

Kelly, Douglas, *The Arts of Poetry and Prose*, Turnhout, Brepols, 1989[4].

Kennedy, George A., *The Art of Rhetoric in the Roman World (300 b.C. - a.C. 300)*, New Jersey, Princeton University Press, 1972.

—, *The Art of Persuasion in Greece*, New Jersey, Princeton University Press, 1972.

—, *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Londres - University of North Carolina, Croom Helm - The University of Carolina Press, 1980.

—, *A History of Rhetoric (v. III). Greek Rhetoric under Christian Emperors*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

Kristeller, Paul O., *Renaissance Thought and its Sources*, Nueva York, Columbia University Press, 1979.

Landheer, Ronald (coord.), «Les figures de rhétorique et leur actualité en linguistique», *Langue Française*, 101 (1994).

López Grigera, Luisa, «An Introduction to the Study of Rhetoric in Sixteenth Century Spain», *Dispositio*, 8, 22-23 (1983), pp. 1-18. Hay versión española, «Introducción al estudio de la retórica en el siglo XVI en España», *Nova Tellus*, 2 (1984), pp. 93-111.

—, *La retórica en la España del Siglo de Oro: teoría y práctica*, Salamanca, Universidad, 1994.

Margolin, Jean-Claude, «Le paradoxe est-il une figure de Rhétorique?», *Nouvelle revue du XVI^e siècle*, 6 (1988), pp. 5-14.

Marrou, Henri-Irénée, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, París, Éditions du Seuil, 1955[3] (trad. de J. R. Mayo, *Historia de la educación en la Antigüedad*, Buenos Aires, Eudeba, 1976[3]).

Marshall, J. H. (ed.), *The «Razos de trobar» of Raimon Vidal de Besalú and Associated Texts*, Londres, Oxford University Press, 1972.

Martí, Antonio, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972.

McCall, Marsh H., *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1969.

Montoya Martínez, Jesús, *La norma retórica en tiempos de Alfonso X. Estudio y antología de textos*, Granada, Adhara, 1993.

Morrás, María, «Un tópico ciceroniano en el debate entre las armas y las letras», en A. Nascimento *et al.* (eds.), *Actas do IV Congresso da AHLM (Lisboa, 1991)*, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. III, pp. 115-122.

Murphy, James J., *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1974 (trad. de G. Hirata, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, México, FCE, 1986).

—, *Medieval Rhetoric: A Select Bibliography*, Toronto, University of Toronto, 1977.

—, *Renaissance Rhetoric*, Nueva York - Londres, Garland, 1981.

— (ed.), *A Synoptic History of Classical Rhetoric*, Davis, Hermagoras Press, 1983 (trad. de A. R. Bocanegra, *Sinopsis histórica de la retórica clásica*, Madrid, Gredos, 1988).

— (ed.), *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, Berkeley - Los Ángeles, University of California Press, 1983.

— (ed.), *Renaissance Rhetoric. Key and Texts A.D. 1479-1602*, Nueva York, Microforms International, 1986 [microforma].

Nicolau, M. G., *L'origine du «Cursus» rythmique et les débuts de l'accent d'intensité en latin*, París, Les Belles Lettres, 1930.

Patillon, Michel, *La Théorie du discours chez Hermogène le rhéteur*, París, Les Belles Lettres, 1988.

Patterson, Annabel, *Hermogenes and the Renaissance. Seven Ideas of Style*, Princeton, Princeton University Press, 1970.

Plebe, Armando, *Breve storia della retorica antica*, Bari, Laterza, 1990[2].

Rico Verdú, José, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 1973.

Rodríguez de la Flor, Fernando, «La imagen leída: retórica, Arte de la Memoria y sistema de representación», *Ephialte, Lecturas de Historia del Arte*, 2 (1990), pp. 102-115.

Roig-Miranda, Marie, «L'antonomase vue de France et d'Espagne», *Verbum*, 1-2-3 (1993), pp. 119-124.

Vasoli, C., *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo: Invenzione e Metodo nella cultura del XV e XVI secolo*, Milán, Feltrinelli, 1968.
Vickers, Brian, *In Defence of Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
Yates, Frances A., *The Art of Memory*, Londres, 1966 (trad. de I. Gómez de Liaño, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974).

c) MANUALES Y DICCIONARIOS

Albaladejo Mayordomo, Tomás, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989.
Arbusow, Leonid, *Colores rhetorici. Eine Auswahl rhetorischer Figuren und Gemeinplätze als Hilfsmittel für Übungen an mittelalterlichen Texten*, 2.ª edición a cargo de Helmut Peter, Göttingen, Vandenhoech & Ruprecht, 1963.
Azaustre Galiana, Antonio y Casas Rigall, Juan, *Introducción al análisis retórico: tropos, figuras y sintaxis del estilo*, Santiago de Compostela, Universidad, 1994.
Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1988².
Dupriez, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, París, Christian Bourgois, 1984.
Fernández, Pelayo H., *Estilística. Estilo. Figuras estilísticas. Tropos*, Madrid, José Porrúa, 1974².
Grupo μ, *Réthorique générale*, París, Éditions du Seuil, 1982 (trad. de J. Victorio, *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987).
Kibedi Varga, A., *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, París, Didier, 1970.
Lausberg, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, Max Hueber Verlag, 1960 (trad. de J. Pérez Riesco, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1966-1969, 3 vols.).
—, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München, Max Hueber Verlag, 1963 (trad. de M. Marín Casero, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975).
Marchesse, Angelo y Forradellas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986.
Martínez Alejandre, Javier, *Manual de retórica*, León, Instituto «Fray Bernardino de Sahagún», 1992.
Mayoral, José Antonio, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994.
Mazaleyrat, Jean y Molinié, Georges, *Vocabulaire de la Stylistique*, París, PUF, 1989.
Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, París, PUF, 1989⁴.
Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Milán, Bompiani, 1988 (trad. de M.ª J. Vega, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991).
Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca, L., *Traité de l'argumentation (La nouvelle rhétorique)*, Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989⁵ (trad. de J. Sevilla Muñoz, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1989).

Plebe, Armando y Emanuele, Pietro, *Manuale di retorica*, Bari, Laterza, 1989[2].
Reboul, Olivier, *La rhétorique*, París, PUF, 1986[2].
Spang, Kurt, *Fundamentos de retórica literaria y publicitaria*, Pamplona, Eunsa, 1991[3].
Torre, Esteban y Vázquez, Manuel Ángel, *Fundamentos de poética española*, Sevilla, Alfar, 1986.
Ueding, Gert y Steinbrink, Bern, *Grundriss der Rhetorik. Geschichte. Technik. Methode*, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 1986.

d) Práctica del análisis retórico

Artaza, Elena, *El «ars narrandi» en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1989.
Azaustre Galiana, Antonio, «Sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo», en S. Fernández Mosquera (ed.), *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, Santiago de Compostela, Universidad - Consorcio de Santiago de Compostela, 1995, pp. 187-205.
—, «Citas y ejemplos en la argumentación de *Virtud militante*, de Francisco de Quevedo», en M. Casado Velarde *et al.* (eds.), *Scripta Philologica in memoriam Manuel Taboada Cid*, La Coruña, Universidad, 1996, vol. I, pp. 289-298.
—, *Paralelismo y sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo*, Santiago de Compostela, Universidad, 1996.
Balleros Mateos, Juana, *El tratado «De Virginitate Sanctae Mariae» de San Ildefonso de Toledo. Estudios sobre el estilo sinonímico latino*, Toledo, Estudio Teológico de San Ildefonso, 1985.
Benner, Margareta, *The Emperor says. Studies in the Rhetorical Style in Edicts of the Early Empire*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1975.
Caldera, Ermano, «Retorica, narrativa e didattica nel *Conde Lucanor*», *Miscellanea di Studi Ispanici*, 14 (1966-1967), pp. 5-120.
Cabo Aseguinolaza, Fernando, «El caso admirable de Lázaro de Tormes: el prólogo del *Lazarillo* como *insinuatio*», *Bulletin Hispanique*, 97, 2 (1995), pp. 455-464.
Casas Rigall, Juan, «Algunos aspectos de la retórica en el *Conde Lucanor*: *probationes* argumentativas y *compositio* sintáctica», en R. Lorenzo (ed.), *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994, vol. 7, pp. 811-826.
—, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidad, 1995.
Cherchi, Paolo, «*Brevedad, oscuridad, synchysys* in *El Conde Lucanor* (Parts II-IV)», *Medioevo Romanzo*, IX, 3 (1984), pp. 361-374.
Dragonetti, Roger, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges, 1960 (reimpresión, Ginebra - París - Gex, Slatkine Reprints, 1979).
Fraker, Charles F., *Celestina: Genre and Rhetoric*, Londres, Tamesis Books, 1990.

García Berrio, Antonio, «El "patrón" renacentista de Horacio y los tópicos teórico-literarios del Siglo de Oro español», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas (Salamanca, 1971)*, Salamanca, Universidad, 1982, vol. I, pp. 573-588.

García-Valdecasas, Amelia, «La retórica del romancero morisco», *Revista de Literatura*, XLIX, 97 (1987), pp. 23-71.

Iglesias Feijoo, Luis, «Lectura de la Égloga I», en V. García de la Concha (ed.), *Garcilaso. Actas de la IV Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, Universidad, 1986, pp. 61-82.

Lanham, Richard A., *The Motives of Eloquence. Literary Rhetoric in the Renaissance*, New Haven - Londres, Yale University Press, 1976.

López Casas, Mercè, «La técnica del retrato en las *Generaciones y semblanzas* de Pérez de Guzmán y las "Artes poéticas" medievales», *Revista de Literatura Medieval*, IV (1992), pp. 145-162.

López Estrada, Francisco, «La retórica en las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán», *Revista de Filología Española*, XXX (1946), pp. 310-352.

López Grigera, Luisa, «Algunas precisiones sobre el estilo de Antonio de Guevara», en *Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos, 1975, vol. III, pp. 299-315.

—, «La *compositio* en la prosa de Santa Teresa», en *Actas del Congreso Internacional Teresiano (Salamanca, 4-7 de octubre, 1982)*, Salamanca, Universidad, 1983, vol. II, pp. 683-698.

—, «La prosa de Quevedo y los sistemas elocutivos de su época», en James Iffland (ed.), *Quevedo in perspective. Proceedings from the Boston Quevedo Symposium: October 1980*, Delaware, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 81-100.

—, «Retórica y sintaxis en el siglo XVI: apuntes sobre un aspecto de la lengua literaria española», en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Arco Libros, 1988, vol. II, pp. 1.215-24.

Novo Villaverde, Yolanda, «Retórica homilético-meditativa y *dispositio* de la poesía religiosa del Siglo de Oro: a propósito de un poema de Lope», en M. García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1993, pp. 741-745.

Serés, Guillermo, «Procedimientos retóricos de las partes II-IV de *El Conde Lucanor*», *Revista de Literatura Medieval*, 6 (1994), pp. 147-170.

ÍNDICE DE AUTORES Y TEXTOS LITERARIOS

Se presenta aquí una relación de los autores y textos literarios empleados para la selección de ejemplos a lo largo del libro, en las ediciones que hemos manejado. Al final de cada referencia bibliográfica, entre paréntesis cuadrados, figuran las páginas del *Manual* donde aparece cada pieza en cuestión. Téngase en cuenta, no obstante, que habíamos unificado la ortografía de aquellos textos y, en ocasiones, modificado su puntuación.

ALCÁZAR, Baltasar del, en J. M. Blecua (ed.), *Poesía de la Edad de Oro I. Renacimiento*, Madrid, Castalia, 1982, pp. 214-220 [p. 57].

ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. de J. M.ª Micó, Madrid, Cátedra, 1987, 2 vols. [pp. 54, 108, 113, 116, 120, 125-126, 129, 136, 150, 154, 155].

ALFONSO X, *General estoria. Parte II*, ed. de A. García Solalinde, L. A. Kasten y V. Oelschläger, Madrid, CSIC, 1957-1961, 2 vols. [p. 76].

—, *Las Siete Partidas*, ed. de A. Díaz de Montalvo, Sevilla, Ungut y Polo, 1491 (ed. facsimilar al cuidado de G. Martínez, Valladolid, Lux Nova, 1988, 2 vols.) [p. 40].

ÁLVAREZ DE VILLASANDINO, Alfonso, en *Cancionero de Baena* [pp. 47, 83-84, 87].

Anónimo, en *Cancionero de Herberay* [p. 45].

ARCIPRESTE DE TALAVERA, *Corbacho*, ed. de E. M. Gerli, Madrid, Cátedra, 1979 [pp. 97, 101, 103, 109, 115, 117, 122, 128, 141, 147-148].

ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo de, *Rimas*, ed. de J. M. Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, 2 vols. [pp. 57, 68].

ARGENSOLA, Lupercio Leonardo, *Rimas*, ed. de J. M. Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972 [pp. 117, 126].

ARGUIJO, Juan de, *Obra completa*, ed. de S. B. Vranich, Valencia, Albatros Hispanófila, 1985 [pp. 126-127].

BAENA, Juan Alfonso de (comp.), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. de B. Dutton y J. González Cuenca, Madrid, Visor, 1993.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. de J. M. Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994 [pp. 20, 65, 74, 78].

Cancionero de Estúñiga, ed. de N. Salvador Miguel, Madrid, Alhambra, 1987.

Cancionero de Herberay des Essarts, ed. de C. Aubrun, *Le chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XVe siècle). Édition précédée d'une étude historique*, Bordeaux, Féret et Fils, 1951.

Cancionero de Palacio, ed. de A. Álvarez Pellitero, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993.

Cancionero de Rennert, ed. de B. Dutton, Salamanca, Universidad, 1990, vol. I, pp. 131-275.

Cantar de Mio Cid, ed. de A. Montaner, introd. de F. Rico, Barcelona, Crítica, 1993 [pp. 34, 45, 46, 56, 71, 77-78, 92, 100, 112, 117, 122-123, 125, 130, 132, 160].

CARO, Rodrigo, en J. M. Blecua (ed.), *Poesía de la Edad de Oro II. Barroco*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 148-151 [p. 63].

CARVAJAL, en *Cancionero de Estúñiga* [pp. 53, 95].

CASTILLEJO, Cristóbal de, *Obras*, ed. de J. Domínguez Bordona, Madrid, Espasa-Calpe, 1926-1928, 4 vols. [p. 128].

CASTILLO, Hernando del (comp.), *Cancionero general*, Valencia, Cristóbal Kofman, 1511 (ed. facsimilar al cuidado de A. Rodríguez Moñino, Madrid, R.A.E., 1958).

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de L. A. Murillo, Madrid, Castalia, 1978, 3 vols. [pp. 16, 21, 22, 29, 30, 44, 52-53, 69, 79, 82, 88, 89-90, 92, 93, 122, 123, 124].

—, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, ed. de H. Sieber, Madrid, Cátedra, 1994[16], vol. II, pp. 297-359 [pp. 139-140].

—, *La Galatea*, ed. de F. López Estrada y M. T. López García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 1995 [p. 36].

—, *La gitanilla*, en *Novelas ejemplares*, ed. de H. Sieber, Madrid, Cátedra, 1994[16], vol. I, pp. 59-134 [p. 146].

—, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1992 [p. 78].

CETINA, Gutierre de, en J. M. Blecua (ed.), *Poesía de la Edad de Oro I. Renacimiento*, Madrid, Castalia, 1982, pp. 141-150 [p. 57].

—, *Sonetos y madrigales completos*, ed. de B. López Bueno, Madrid, Cátedra, 1981 [pp. 95, 98].

CHAIDE, Pedro Malón de, *La conversión de la Magdalena*, ed. de F. García, Madrid, Espasa-Calpe, 1959[3], 2 vols. [p. 132].

CONTRERAS, Jerónimo de, en J. M. Blecua (ed.), *Poesía de la Edad de Oro I. Renacimiento*, Madrid, Castalia, 1982, pp. 222-224 [p. 58].

DÍAZ DE GAMES, Gutierre, *El Victorial*, ed. de R. Beltrán, Madrid, Taurus, 1994 [pp. 125, 126, 127, 155].

DUEÑAS, Juan de, en *Cancionero de Estúñiga* [p. 67].

ENCINA, Juan del, en *Cancionero general* [p. 99].

—, *Teatro completo*, ed. de M. A. Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1991 [p. 108].

ESPINOSA, Pedro, *Poesías completas*, ed. de F. López Estrada, Madrid, Espasa-Calpe, 1975 [pp. 37, 104].

ESTÚÑIGA, Lope de, en *Cancionero general* [p. 121].

FERNÁNDEZ DE ANDRADA, Andrés, *Epístola moral a Fabio y otros escritos*, ed. de D. Alonso, introd. de J. F. Alcina y F. Rico, Barcelona, Crítica, 1993 [p. 131].

LEÓN, Luis de, *De los nombres de Cristo*, ed. de C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1986[5] [pp. 115-116].

—, *Poesía*, ed. de J. F. Alcina, Madrid, Cátedra, 1994[6] [pp. 41, 51, 62, 87, 88, 112, 130, 131].

Libro de Alexandre, ed. de J. Cañas, Madrid, Cátedra, 1988 [pp. 48, 57, 63, 65, 66, 74, 79, 86, 106, 113, 128-129, 157].

Libro de Apolonio, ed. de M. Alvar, Madrid, Castalia / Fundación Juan March, 1976, 3 vols. [pp. 58, 160].

Libro del caballero Zifar, ed. de C. González, Madrid, Cátedra, 1983 [pp. 50, 90].

Lírica tradicional, en M. Frenk (ed.), *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*, Madrid, Castalia, 1990[2] [pp. 61, 64, 95, 96, 100, 107, 138].

LUNA, Juan de, *Segunda parte del Lazarillo*, ed. de P. M. Piñero, Madrid, Cátedra, 1988 [p. 117].

MANRIQUE, Jorge, *Poesía*, ed. de V. Beltrán, intr. de P. Le Gentil, Barcelona, Crítica, 1993 [pp. 27, 58-59, 68, 84-85, 95, 102, 112, 114, 120, 121, 138, 140].

MARQUÉS DE SANTILLANA, *Obras completas*, ed. de A. Gómez Moreno y M. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988 [pp. 61-62, 68-69, 118, 123].

MENA, Juan de, *Obras completas*, ed. de M. A. Pérez Priego, Barcelona, Planeta, 1989 [pp. 44, 44-45, 51, 52, 54, 58, 82, 91, 92, 93, 94, 102, 109, 134].

MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. de A. Castro, Madrid, Cátedra, 1989-1990, 2 vols. [p. 49].

MONTEMAYOR, Jorge de, *La Diana*, ed. de A. Rallo, Madrid, Cátedra, 1991 [pp. 46-47, 48, 54, 59-60, 78, 89, 94, 96, 99, 123-124].

NEBRIJA, Antonio de, *Gramática castellana*, ed. y facsímil de P. Galindo y L. Ortiz, Madrid, CSIC, 1946, 2 vols. [pp. 95, 109].

PÉREZ, Martín, *Libro de las confessiones*, manuscrito [pp. 104, 150].

PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán, en *Cancionero de Estúñiga* [p. 105].

—, *Generaciones y semblanzas*, ed. de R. B. Tate, Londres, Tamesis Books, 1965 [pp. 29, 30, 31, 34, 103, 133, 145].

PÉREZ DE HITA, Ginés, en J. M. Blecua (ed.), *Poesía de la Edad de Oro I. Renacimiento*, Madrid, Castalia, 1982, pp. 319-321 [p. 94].

PULGAR, Hernando del, *Claros varones de Castilla*, ed. R. B. Tate, Madrid, Taurus, 1985 [p. 28].

QUEVEDO, Francisco de, *Cartas del Caballero de la Tenaza*, en *Prosa festiva completa*, ed. de C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 270-301 [pp. 102, 135].

—, *Discurso de las privanzas*, en *Obras completas. Verso*, ed. de F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1964[5], pp. 1.391-1.414 [p. 39].

—, *Discurso de todos los diablos*, en *Obras completas. Prosa*, ed. de F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1986[6], vol. I, pp. 220-253 [pp. 66, 112].

—, *España defendida*, ed. de R. Selden Rose, Madrid, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomos LXVIII-LXIX, 1916 [p. 45].

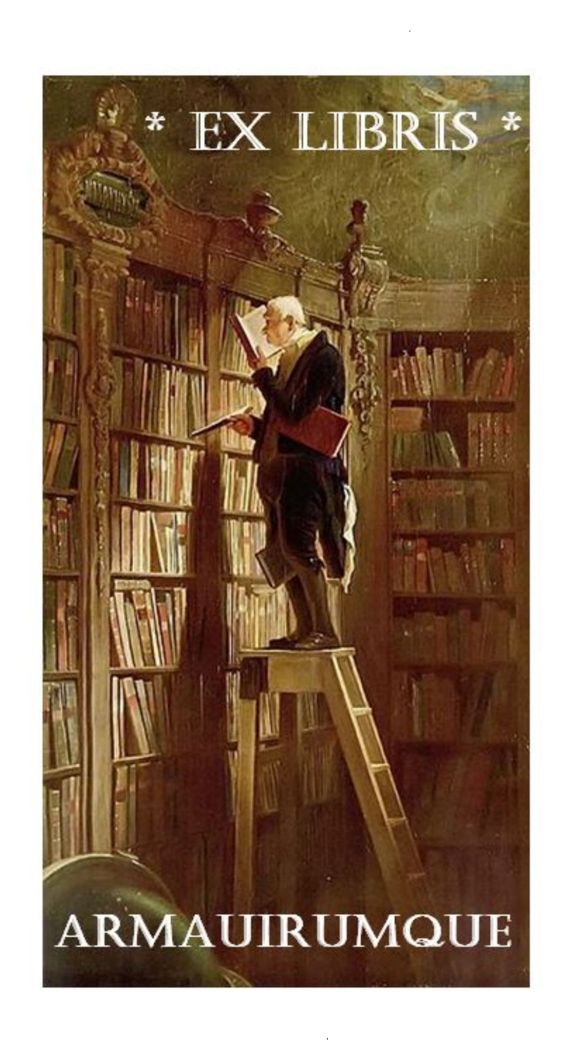
—, *Grandes anales de quince días*, ed. de V. Roncero, Madrid, Universidad Complutense, 1988 [p. 76].

—, *La vida del Buscón*, ed. de F. Cabo, introd. de F. Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, 1993 [pp. 76, 86, 108, 122].

TAPIA, Juan de, en *Cancionero de Estúñiga* [p. 86].
TÉLLEZ, Gabriel (Tirso de Molina), *La prudencia en la mujer*, ed. de J. M. Oliver Cabañes, Barcelona, Plaza & Janés, 1984 [p. 134].
TERRAZAS, Francisco de, en J. M. Blecua (ed.), *Poesía de la Edad de Oro I. Renacimiento*, Madrid, Castalia, 1982, pp. 182-183 [p. 84].
TIMONEDA, Juan de, *Buen aviso y portacuentos*, ed. de M.ª P. Cuartero y M. Chevalier, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 74-198 [p. 51].
TORRES, Juan de, en *Cancionero de Palacio* [p. 89].
VALDAURA, Crespí de, en *Cancionero general* [p. 56].
VALDÉS, Alfonso de, *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, ed. de R. Navarro Durán, Madrid, Cátedra, 1993 [pp. 33, 34, 71-72].
—, *Diálogo de Mercurio y Carón*, ed. de R. Navarro Durán, Barcelona, Planeta, 1987 [pp. 49, 72].
VEGA, Lope de, *Arte nuevo*, en J. M. Rozas, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, pp. 181-194 [pp. 114, 160].
—, *El Caballero de Olmedo*, ed. de F. Rico, Madrid, Cátedra, 1994[14] [pp. 34-35, 99].
—, *Poesía selecta*, ed. de A. Carreño, Madrid, Cátedra, 1995[2] [pp. 56, 66, 73, 115, 134].
VÉLEZ DE GUEVARA, Pero, en *Cancionero de Baena* [p. 47].
VILLALÓN, Cristóbal de, *El Crótalon*, ed. de A. Rallo, Madrid, Cátedra, 1982 [p. 50].
VILLENA, Enrique de, *Traducción y glosas de la Eneida (Libros I-III)*, en *Obras completas*, ed. de P. M. Cátedra, Madrid, Turner, 1994, vol. II [p. 129].

ÍNDICE DE VOCES TÉCNICAS

ÍNDICE


* EX LIBRIS *
ARMAUIRUMQUE

Impreso en el mes de septiembre de 2001
en A&M GRÀFIC, S. L.
Polígono Industrial «La Florida»
08130 Santa Perpètua de Mogoda
(Barcelona)